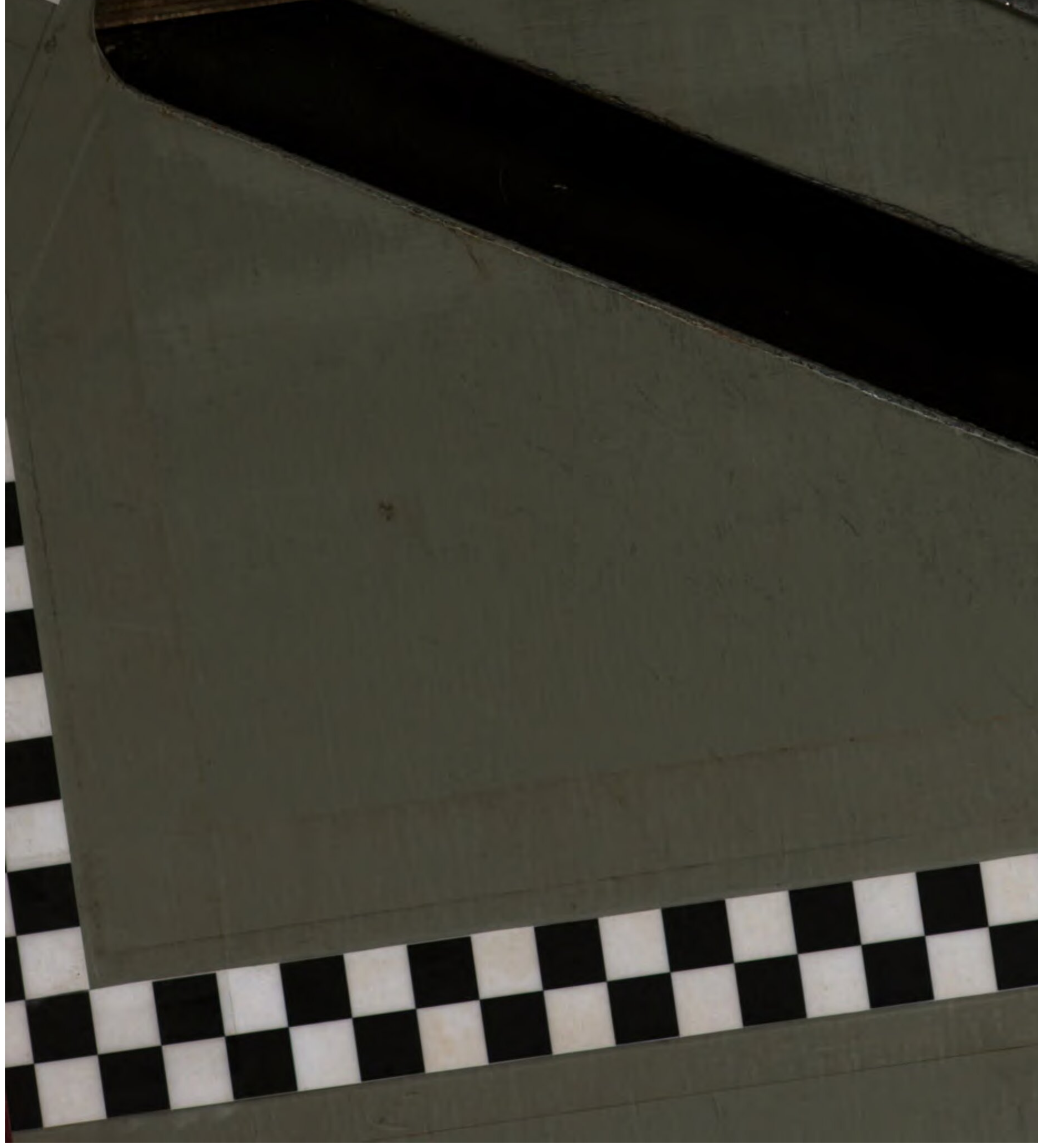
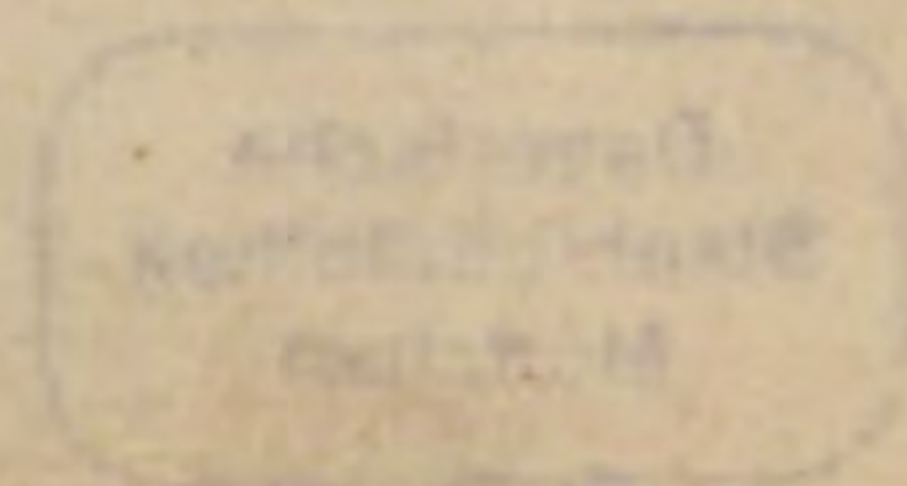




DONATELLO,

seine Zeit und Schule.



QUELLENSCHRIFTEN
FÜR
KUNSTGESCHICHTE
UND
KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS
UND DER

RENAISSANCE

*mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht
im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben*

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

IX.

DONATELLO
SEINE ZEIT UND SCHULE.

EINE REIHENFOLGE VON ABHANDLUNGEN

von

DR. HANS SEMPER.

WIEN, 1875.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

DONATELLO

SEINE ZEIT UND SCHULE.

EINE REIHENFOLGE VON ABHANDLUNGEN

VON

DR. HANS SEMPER

LEHRER DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR AM KÖNIGL. INSTITUTE ZU ROM.

IM ANHANGE:

DAS LEBEN DES DONATELLO VON VASARI

ÜBERSETZT VON OBIGEM.

DER TRACTAT DES FRANCESCO BOCCHI ÜBER DEN S. GEORG DES
DONATELLO

ÜBERSETZT VON C. CERRI.

QUELLENANGABEN, REGISTER DER UNBESTIMMTEN WERKE DONATELLO'S,
REGESTEN, DOCUMENTE, PERSONEN- UND SACHREGISTER.

WIEN, 1875.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

DONATELLO

SEINE ZEIT UND SCHULE

VON DR. HANS ZEMPER

DR. HANS ZEMPER

DAS LEBEN DES DONATELLO VON YASARI

DER TRACTAT DES FRATELLO BOCCACCIO ÜBER DEN S. GEORG DES
DONATELLO

WILHELM FRAHM

VORWORT.

Wir übergeben im folgenden Werke das Ergebniss langjähriger Forschungen der Oeffentlichkeit, müssen dabei jedoch nichtsdestoweniger eingestehen, dass die Arbeit eigentlich unfertig ist. Eine Durchsicht des dritten Abschnittes in unserem Anhange, worin wir bisher ungedruckte oder doch schwer zugängliche Documente und Belegstellen mit einigen erklärenden Notizen mittheilen, wird das Widerstreben begreiflich machen, mit dem wir diese Bruchsteine zu Markte tragen, ohne sie in der Weise verarbeitet zu haben, wie wir es für den Beginn von Donatello's Leben versuchten. Allein anderweitige Geschäfte lassen uns einerseits die völlige Durchführung der unternommenen Aufgabe als noch in weite Ferne gerückt erscheinen, anderseits mochten wir doch nicht kunstwissenschaftliches Material, das wohl in mancher Hinsicht brauchbar ist, der Wissenschaft zu lange vorenthalten. Desshalb entschlossen wir uns, einige unserer wichtigsten Resultate in dieser unfertigen Form zu veröffentlichen. Weit mehr müssen wir vorerst zurückhalten, das erst Bedeutung gewinnt durch die zusammenhängende Darstellung, die uns später hoffentlich doch noch möglich sein wird. — Ueber die äussere Anordnung unserer Arbeit ist nicht viel zu sagen. Den grössten Theil derselben

nimmt unsere Schilderung von Donatello's Leben und Wirken ein, verflochten mit der Betrachtung der zeitgeschichtlichen Verhältnisse und der Leistungen zeitgenössischer Künstler. Geht dieser Theil eigentlich über den Rahmen der Quellschriften hinaus, so treten dagegen vollberechtigt in denselben die folgenden Abschnitte mit dem Leben Donatello's von Vasari nach unserer Uebersetzung und dem Tractat des Bocchi, nach einer Uebersetzung des Herrn Gaetano Cerri. Für eine eingehende Würdigung dieser letzteren Schrift verweisen wir auf die Anmerkung Seite 249 u. ff. Hieran schliesst sich im Anhang unter I. das von uns zusammengestellte Verzeichniss aller der Werke Donatello's, die entweder noch erhalten, oder über welche doch noch Nachrichten zu uns gelangt sind. So weit es möglich war, ist dieses Verzeichniss chronologisch geordnet. Nr. II bietet sodann eine regestenartige Zusammenstellung von Documenten, die wir zum grössten Theil aus den Libri di deliberazioni e stanziamenti des Florentiner Dombauamtes, dem Centralarchive der Medici u. s. w. geschöpft haben, wobei wir jedoch soviel als möglich vermieden, bereits von Gaye, Gualandi, Guasti und Anderen veröffentlichte Documente abermals vorzuführen. Zum Zwecke der Uebersichtlichkeit und des leichteren Nachschlagens schien uns eine Sonderung der Regesten nach den vier in unserer Arbeit besonders hervortretenden Meistern erspriesslich; aus demselben Grunde haben wir auch das Datum stets aus dem Concept des Original-Documentes an die Spitze des Regestes gestellt. Das deutsche Regest soll hier weniger den Inhalt des Originals vollends bis in's Detail erschöpfen, als wieder den Ueberblick erleichtern. Die Orthographie der Documente erlaubten wir uns wegen der inconsequenten Schreibart jener Zeiten wenigstens theilweise in eine uns geläufigere, bestimmtere Form zu verändern. Der Nr. III des Anhanges haben wir bereits oben erwähnt, und hieran haben wir noch ein Verzeichniss der von uns benützten Lite-

ratur gereiht, welches in Verbindung mit dem schliesslichen Sach- und Namenregister einen leichteren Verfolg des Ganges in unserer Arbeit und eventuell eine Ergänzung der von uns gelassenen Lücken ermöglichen soll. — Schliesslich statten wir noch Herrn Professor Sickel in Wien für die freundlich übernommene Durchsicht unserer Regesten, sowie dem Herrn Custos Dr. Ilg für die Ueberwachung des Druckes unseren verbindlichsten Dank ab.

R o m, den 27. April 1875.

Dr. Hans Semper.

ERRATA CORRIGE.

Seite 15, statt: „in Rom“ lies: „im Dom“.

„ 118, Zeile 20 von oben, statt: „des 14. Jahrhunderts“ lies: „des 16. Jahrhunderts“.

„ 121, am Schlusse des Capitels XIV, statt: „von den Riesen“ lies: „für die Riesen.“

statt: „in der Petraja“ lies: „in Pratolino“.

„ 129, Zeile 19 von oben ist der Satz: „Sein Bruder Arbeit“ wegzulassen.

„ 145, Zeile 6 von unten, statt: „traigsche“ lies: „tragische“.

„ 258, „ 16 „ „ „ „Gianozzo, Manetti“ lies: „Gianozzo Manetti“.

„ 264, Zeile 8 von oben, statt: „Lenvenara“ lies: „Lendenara“.

„ 268, „ 14 „ „ „ „1406“ lies: „1456“.

„ 270, Nr. 13, statt: „13. Ein Crucifix von Bronze in Rovigo“ lies: „Bartoli, sculpture di Rovigo, 1743. 13. Ein Crucifix von Bronze in dem Vorsaal des bischöflichen Wohnsitzes in Rovigo.“

„ 272, Nr. 27, Zeile 2, statt: „Chiozzi“ lies: „Pazzi“.

„ 287, „ 102, „ 3, „ „risguardanti“ lies: „riguardanti“.

„ 287, „ 105: „Schon Guattani, dem ich die unter dieser Nummer enthaltene Notiz entnahm, bezeichnete den im angezogenen Document genannten „Donatello“ als einen Maler aus Treviso; jedoch in so unbestimmten Worten, dass ich glaubte, er müsse im Irrthum sein, und es sei hier in der That von dem Bildhauer Donatello die Rede, der sich gerade in diesen Jahren im venetianischen Gebiet aufhielt. Herr Dr. Ilg macht mich nun darauf aufmerksam, dass vielleicht doch von einem Maler Donatello aus Treviso die Rede sei, der etwa zur Schule des Squarzone gehört habe und von dem P. Federigi, sowie Herr Dr. Ilg selbst in seiner Dissertation über die „Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872, pag. 107“ sprechen. Um die Veröffentlichung dieser Schrift nicht zu sehr zu verzögern, muß ich mich, da mir jene Werke augenblicklich nicht zu Gebote stehen, begnügen, die Leser darauf aufmerksam zu machen.“

DAS LEBEN DONATELLO'S.

I. Geburt, Familie und Erziehung Donatello's.

(Donato, gewöhnlich mit dem Schmeichelnamen Donatello genannt, wurde aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1386 zu Florenz geboren.¹ Sein Vater, Niccolò di Betto Bardi, gehörte der Zunft der Wollenkämmer (tiratori di lana) an und war im Stadtbezirk von S. Pietro in Gattolino (bei der heutigen Porta Romana) in Florenz sesshaft. Er nahm lebhaften Antheil an den Parteikämpfen, welche in Florenz nach dem Sturze des Adels (1348) zwischen den Optimaten, den Kleinbürgern und den Proletariern ausgebrochen waren. Als durch den Aufstand der Ciompi im Jahre 1378 die untersten Volksclassen sich der Regierung bemächtigt hatten, gelang es zwar den von Salvestro de Medici geführten Kleinbürgern bald wieder sich die Theilnahme daran zu verschaffen, dagegen mussten zahlreiche Anhänger der Optimaten-Partei in's Exil wandern. Unter ihnen befand sich auch Buonaccorso di Luca Pitti, sowie sein Freund, der Vater Donatello's. Ersterer erzählt uns nun in seiner Chronik, wie Beide sich im Jahre 1380 in Pisa aufhielten und dort eines Tages mit einem Anhänger der Gegenpartei, Matteo del Ricco, in Streit geriethen, weil er mehrmals öffentlich Schmähungen und Drohungen gegen sie ausgestossen hatte. Hiebei versetzte Donatello's Vater dem Matteo einen solchen Schlag über den Kopf, dass dieser noch in derselben Nacht starb.

Der Herr von Pisa lässt sie heimlich entkommen, sie flüchten nach Lucca und finden dort bei Duccio d'Armo ein Asyl.

Kurz nachher, am 11. Juli desselben Jahres, ward Donatello's Vater, vielleicht aus Rache der Freunde des erschlagenen Matteo, abermals eines politischen Verbrechens angeklagt und hätte dabei beinahe sein Leben auf eine schimpfliche Weise verloren. Als nämlich Carl von Durazzo gegen Johanna von Neapel zu Felde zog, rückte er, auf das Anstiften der florentinischen Verbannten hin, auch in Toscana ein, wo er Arezzo besetzte und auch Florenz genommen hätte, wenn ihm nicht der englische Bandenführer John Hawkwood so lange in der Nähe der Stadt Widerstand geleistet hätte, bis er sich mit einem Lösegeld von 400.000 Goldgulden zufrieden gab. Donatello's Vater sollte bei diesem Anlasse von Florenz geflohen, in das Lager der Feinde gegangen sein und ihnen als Führer gedient haben. Er wurde in Folge dieser Anklage dazu verurtheilt, am Schweife eines Esels zum Richtplatze geschleift und dort enthauptet zu werden; seine Häuser und Besitzungen sollten zerstört, seine Kinder und Nachkommen für ewige Zeiten als Rebellen angesehen werden. Am 26. November desselben Jahres (1380) wurde jedoch Niccolò's Process einer neuen Prüfung unterworfen; diesmal erklärte man ihn für unschuldig und verordnete, dass sein Name zu seiner Rechtfertigung und Ehrenrettung mit goldenen Buchstaben in ein Buch eingetragen würde.

Es geht aus diesen Nachrichten hervor: erstens, dass Donatello's Vater nach seinem Todtschlage nicht lange in Lucca blieb, sondern unvorsichtigerweise bald nach Florenz zurückkehrte; ferner, dass er ziemlich wohlhabend sein musste und mehrere Kinder hatte.

Wir wissen nicht, wie lange er diese fatalen Erfahrungen überlebte, die ihm jedenfalls nicht ganz gleichgiltig bleiben konnten; nur so viel ist sicher, dass er im Jahre 1415 nicht mehr zu den Lebenden gehörte.²

Von Donatello's Mutter, Orsa, wissen wir nur so viel, dass sie zwischen den Jahren 1427 und 1433 als Achtzigerin gestorben sein muss, und dass bis dahin Donatello, so oft er wenigstens in Florenz war, mit ihr zusammenlebte und getreulich für sie sorgte.³

Von den Geschwistern des Donatello lässt sich blos eine Schwester desselben, Tita, ganz bestimmt urkundlich nachweisen. Im Jahre 1427 erwähnt er ihrer als einer fünfundvierzig-

jährigen Witwe ohne Mitgift (wonach sie 1382 geboren und 4 Jahre älter war als er), die er sammt ihrem 1409 geborenen Sohne Giuliano gleichfalls ernährt.

Ob Donatello Brüder gehabt habe, lässt sich mit völliger Gewissheit nicht bestimmen, scheint aber wahrscheinlich. Und zwar lässt sich noch mit mehr Bestimmtheit ein älterer Bruder desselben, Andrea, nachweisen, als dies in Bezug auf den ihm von Vasari zuertheilten Simone möglich ist. Wenigstens wissen wir, dass im Jahre 1393 ein gewisser Andrea di Niccolò di Betti als Mitglied der Florentiner Dombauhütte fungirte, der also die Namen des Vaters und Grossvaters mit Donatello gemein hatte.⁴

Was den von Vasari in einem eigenen Capitel besprochenen Bruder des Donatello, Simone, betrifft, so fehlen bestimmte Urkunden, um Vasari's Angabe zu bekräftigen. Jedenfalls lebten zu Donatello's Zeit mehrere Bildhauer, die den Namen Simone trugen, und sich allerdings zum Theil in ihren Werken als unter seinem Einfluss stehend zu erkennen geben.⁵

Schon aus dem Bisherigen ergibt sich zur Genüge, dass Donatello florentinischer Bürger war; mehrmals wird er aber auch in Urkunden ausdrücklich als ein solcher bezeichnet. Wiewohl⁶ nun sein Vater, wie wir sahen, Häuser und Besitzungen bei S. Pietro in Gattolino besessen hatte, so lebte doch Donatello selbst (wenigstens so weit wir dies urkundlich verfolgen können), so oft er in Florenz war, weder in seinem väterlichen, noch überhaupt in einem eigenen Hause, vielmehr blos in Miethwohnungen, die er zudem oft wechselte. Die Ursache hievon mochte darin liegen, dass das väterliche Vermögen doch noch irgendwie unter den Parteikämpfen zu Grunde gegangen, oder dass die unbeweglichen Güter an Donatello's älteren Bruder gefallen waren. Zugleich aber trugen zu dieser Sachlage gewiss auch noch einmal Donatello's unbegrenzte Freigebigkeit und gänzlicher Mangel an haushälterischem Talent, ferner sein unstetes Wanderleben, das er bis in sein hohes Alter führte, bei.

Seine ersteren Eigenschaften sind nicht nur durch sein generöses Benehmen gegenüber seiner Familie, sondern auch durch sein Verhältniss zu seinen Schülern, sowie zahlreiche andere, zum

Theil authentisch bezeugte Episoden und Anekdoten aus seinem Leben erwiesen, auf die wir am Schluss dieses Abrisses näher zu sprechen kommen werden. Ebenso werden wir im Laufe der Erzählung den beständigen Wechsel seines Aufenthaltes kennen lernen.⁷

Obgleich nun, wie wir sahen, sein Vater ein entschiedener Anhänger der Albizzi'schen Partei war, so scheint Donatello doch, wenn anders Vasari's und seiner Nachredner Angaben nicht gänzlich aus der Luft gegriffen sind, gerade durch Anhänger der Gegenpartei in seiner ersten Jugend mächtig gefördert und unterstützt, ja geradezu erzogen worden zu sein. Dies lässt fast vermuthen, dass Donatello's Vater die ihm widerfahrene grausame Unbill nicht lange überlebt habe, und dass die Urheber seiner Bedrängnisse an dem Sohne gut machen wollten, was sie an dem Vater verbrochen. Im Hause Martelli soll Donatello nach Vasari und Anderen seit seiner Kindheit erzogen worden sein. Wenn aber Vasari als den Gönner des Knaben Ruberto Martelli, den Freund Cosimo's, bezeichnet, so irrt er schwer, indem jener erst 1408 zur Welt kam, also 22 Jahre jünger als Donatello war. Vielleicht verwechselte Vasari den Ruberto des 15. Jahrhunderts mit einem seiner Vorfahren gleichen Namens, der zwischen den Jahren 1343 und 1373 siebenmal Mitglied des Magistrats der Priori delle arti (Zunftvorsteher) war. Aber da dieser vor seinem 30. Jahre schwerlich zu einem solchen Amte berufen wurde, so hätte er bei Donatello's Geburt 73, während seines erziehungsfähigen Knabenalters etwa 85 Jahre alt sein müssen. Wahr bleibt es immerhin, dass der jüngere Ruberto Martelli dem Donatello späterhin eine ganz besondere Gunst erwies, wie am deutlichsten die grosse Anzahl von Sculpturen beweist, die noch heutigen Tages im Palast der Familie Martelli zu sehen sind. Wenn auch die eine oder die andere dieser Sculpturen von Donatello der Familie Martelli geschenkt worden sein mag, so wird auch dieses Geschenk eine Erwidierung gefunden haben, oder jedenfalls durch vorhergegangene Wohlthaten reichlich veranlasst gewesen sein. Als ein Beweis der Werthschätzung, welche Donatello's Werke auch bei dem jüngeren Ruberto Martelli genossen, ist uns auch eine Verfügung desselben bekannt, wonach eine

Statue von S. Johannes Bapt. von Marmor, die Donatello für ihn ausführte, für immer im Hause bleiben sollte, bei Strafe von schweren Güterverlusten, die dasjenige Familienglied treffen sollten, welches die Statue verschenken, verkaufen oder verpfänden würde.⁸

Der Freundschaft des Ruberto Martelli verdankte Donatello ohne Zweifel auch manche andere Aufträge und Empfehlungen, sowie vielleicht auch die Gunst Cosimo's de Medici, die ihm so vielfach zu Statten kam. Denn Ruberto Martelli war einer der intimsten Freunde und treuesten Parteigenossen des Cosimo de Medici.⁹

Wenn es endlich begründet ist, dass schon in seiner Kindheit, von welchem Mitglied der Familie Martelli es auch sei, für seine Erziehung Sorge getragen wurde, so liegt es auch nahe, zu vermuthen, dass dieser Umstand es war, der den ersten Keim seiner Liebe und Begeisterung für die Kunst des Alterthums in ihn legte. Denn gerade die Zeit seiner Jugend war es, wo die schon im 14. Jahrhundert durch einen Dante, Petrarca und Boccaccio wiedererweckte Liebe zur Literatur und Kunst des Alterthums zum erstenmal in hellen Flammen aufschlug und alle gebildeten Classen ergriff. Diese Zeit war es, wo alle die Häupter des älteren Humanismus, wie ein Leonardo Bruno (geb. 1369), ein Poggio Bracciolini, Gianozzo Manetti, Francesco Filelfo und ein Carlo Marsuppini emporwuchsen und hervortreten begannen.

Zu derselben Zeit erfuhr die florentinische Universität eine grosse Vermehrung der Lehrstühle, und Emanuel Chrysoloras begann, die berühmtesten Humanisten der Folgezeit die griechische Sprache zu lehren.

Die Vornehmen und Reichen, wie ein Palla Strozzi, ein Nicolao Nicoli, ein Cosimo de Medici, nehmen nicht blos passiven Antheil an der Bewegung, sondern sie stellen sich an deren Spitze als Gönner und als Sammler von Bibliotheken und Museen. Ihren Söhnen geben sie die ersten Gelehrten zu Erziehern, sie selbst besuchen mit Eifer die Vorlesungen der Universität. Selbst Frauen und Mädchen wurden von der allgemeinen Begeisterung für die Werke des Alterthums hingerissen und wussten oft classisches Latein zu reden und zu schreiben.

In den Salons der Reichen kamen die ausgezeichnetsten Gelehrten zusammen, und Hauptthema der Unterhaltung war ohne Zweifel Literatur und Kunst des Alterthums. Die Familie der Martelli schloss sich selbstverständlich von dieser Modeströmung nicht aus; der Unterricht und die Ermuthigungen, die Donatello von dieser Familie genoss, waren also ohne Zweifel von jenem classischen Geiste angehaucht, der damals allgemein verbreitet war ¹⁰.

Welche Absichten aber auch mit dem Knaben Donatello gehegt werden mochten, bald musste man erkennen, dass sein Geist nicht auf gelehrte Studien, sondern auf die Kunst gerichtet war. — Man that ihn daher früh in die Werkstätte zu einem Meister der Goldschmiedkunst, vielleicht in Erwägung des trefflichen Spruches: „Handwerk hat einen goldenen Boden.“

Die meisten Künstler des Mittelalters und des 15. Jahrhunderts fingen als Handwerker, sei es Goldschmiede, sei es Steinmetzen oder Holzschneider an; hatten sie Talent, so waren ihnen höhere Gebiete der Kunst nicht verschlossen; waren ihre Gaben bescheidener, so reichten sie immer aus, ihnen als tüchtigen Handwerkern eine sichere Existenz zu verschaffen.

Donatello kam, wie es scheint, zu Ghiberti's Vater, Maestro Cione di Ser Buonaccorso, in die Lehre, bei welchem auch der um fünf Jahre jüngere Lorenzo Ghiberti, wie er uns selbst in seinen Memoiren erzählt, die Goldschmiedkunst erlernte. Möglicherweise traf Donatello in diesem Atelier auch mit dem um neun Jahre älteren Filippo di Ser Brunellesco zusammen, da wenigstens auch dieser als Goldschmied anfang und Donatello's intimster Freund von dessen früher Jugend an war.

Von Ghiberti wird uns berichtet, und seine Werke bezeugen es noch heute, dass er zwar in allen Techniken der Goldschmiedkunst Meister war, mit Vorliebe jedoch einerseits den Guss von kleinen Bronzefiguren, sowie das Prägen von Medaillen, anderseits das Zeichnen und Malen betrieb. Ja, im Jahre 1400, als er vor der Pest und vor bürgerlichen Unruhen aus Florenz floh und in Rimini für Pandolfo Malatesta ein Zimmer des Palastes ausmalte, stand er auf dem Punkte, sich ganz der Malerei zu widmen, wurde aber durch andere glänzende Aufträge, die sein ganzes Leben ausfüllten, wieder

davon zurückgebracht. Der althergebrachten Sitte gemäss gehörte auch der Bronceguss zur Goldschmiedkunst, wesshalb Ghiberti, obschon er sich vorzüglich jenem widmete, doch zugleich sein ganzes Leben hindurch sich Goldschmied nannte und auch Werke der Goldschmiedkunst im engeren Sinne, die hohen Ruhm erlangten, noch in seinen späteren Jahren verfertigte.

Sowohl Ghiberti selbst als Vasari führen in dieser Beziehung folgende Arbeiten an:

1. Die Einfassung eines antiken, sehr grossen Karneols, auf dem Apollo, wie er Marsyas schindet, eingeschnitten war, im Auftrage des Giovanni, Sohnes Cosimo's de Medici. Die goldene, geschnittene Einfassung soll an Schönheit mit dem Stein selbst gewetteifert haben.

2. Für Papst Martin, also wahrscheinlich zwischen 1418 und 1420, da dieser in Florenz war, einen goldenen Knopf für einen Bischofsstab mit Relieffiguren und kostbaren Edelsteinen.

3. Für denselben eine Mitra mit durchbrochenen Goldblättern und vielen kleinen Rundfiguren, die für sehr schön galten.

4. Für Papst Eugen IV. (im Jahre 1439) gleichfalls eine goldene Mitra von 15 Pfund Gewicht, mit Perlen von $5\frac{1}{2}$ Pfund Gewicht, die mit den Edelsteinen zusammen auf 30.000 Ducaten geschätzt wurden. Sechs Perlen waren so gross wie Haselnüsse darauf.

Prächtig soll die launenhafte Erfindung in der Fassung der verschiedenen Edelsteine gewesen sein; eine Menge von Putten und anderen anmuthigen Figuren dienten daran als Ornament.

Von allen diesen Prachtwerken der Goldschmiedkunst ist leider nichts mehr erhalten. Wir sehen auch hier, welche Vorliebe Ghiberti für den Guss kleiner Figuren hegte.

Brunellesco dagegen blieb im Metallguss hinter Ghiberti zurück; dagegen verlegte er sich mit vielleicht nicht minderem, ja theilweise sogar grösserem Geschick auf andere Zweige der Goldschmiedkunst. Sein eigentlicher und vollständiger Name ist Filippo di Ser Brunellesco. Er ward im Jahre 1376 zu

Florenz geboren und war der Sohn angesehener Eltern. Sein Grossvater väterlicherseits, Lippo, gehörte zu der vornehmen Familie der Lapi, welche ursprünglich von Figherolo, einem Schloss im Gebiete von Ferrara, herkommen sollte, wesshalb noch Brunellesco in seinem Wappen zwei Feigenblätter und die Wellen des Po führte. Die Lapi waren ihrerseits wieder mit den Aldobrandi verwandt. Nicht minder hervorragend war die adelige Familie der Brunelleschi, von der seine Grossmutter väterlicherseits abstammte. Sein Vater erhielt von dessen Mutter, Lippa de' Brunelleschi, denn auch den Taufnamen Ser Brunellesco, der im Sohn den Geschlechtsnamen de' Lapi verdrängte. Ser Brunellesco übte den Beruf eines Notars aus und erwarb sich darin so grosses Ansehen, dass er bald zu zahlreichen politischen Missionen von der Republik verwendet wurde. In den Jahren 1367 und 1368 war er florentinischer Gesandter in Deutschland, wohin er abgesendet worden war, um Erkundigungen einzuziehen, ob der Kaiser Carl IV. wirklich beabsichtige, nach Italien zu kommen oder nicht. Zuerst traf er zu diesem Zwecke beim Marchese von Ferrara, sodann beim Herrn von Padua ein. In Ferrara liess er Riccardo de' Cancellieri mit dem Auftrage zurück, alle wichtigen Neuigkeiten, die ihm der Marchese von Ferrara mittheilen konnte, sofort nach Florenz zu berichten. Schliesslich ging Ser Brunellesco dem Kaiser selbst nach Wien entgegen. Den vorsichtigen Erkundigungen des Ser Brunellesco war es hauptsächlich zu verdanken, dass des Kaisers wirkliche Anwesenheit in Italien so günstig für die Republik ausfiel. Durch Geld liess sich Carl IV. von Fürsten und Städten in Italien die Reichsrechte abkaufen, und Florenz verstand diese seine Schwäche auszubeuten. — Im Jahre 1378 erscheint Ser Brunellesco abermals als Gesandter in der Romagna und an vielen anderen Orten; ebenso im Jahre 1384 in der Lombardei. Endlich versah Ser Brunellesco im Kriege der Republik gegen Gian Galeazzo Visconti von Mailand das Amt eines Kriegs-Commissärs, welcher die Anwerbung, Besoldung, Kleidung und Verpflegung der Truppen leitete.

Die Familie der Lapi, zu der Ser Brunellesco gehörte, besass zahlreiche Häuser in Florenz, eines in der Nähe von Or S. Michele, ein anderes bei S. Bartolomeo im Corso degli

Adimari, ein drittes beim Canto de' Ricci, eines bei S. Marco, am Ende der Via larga, links, wenn man vom Baptisterium des S. Giovanni kommt, wo auch Ser Brunellesco, sowie sein Grossvater und Urgrossvater gewohnt hatten.

Sein Sohn Filippo endlich verbrachte sein Leben und starb in einem Hause, „das mit seiner Seitenfaçade der Kirche S. Michele Berteldi gegenüberlag, an einer Doppelecke, wenn man die Piazza degli Agli passirt hat, indem man von Osten nach Westen geht, zur rechten Hand“. Dieses Haus scheint er aus der Mitgift seiner Mutter ererbt zu haben.

Filippo's Mutter, Madonna Giuliana, Tochter des Giovanni di Guglielmo degli Spini, gehörte gleichfalls einer vornehmen Familie an. Ausser dem genannten Hause brachte sie ihrem Manne noch ein anderes, bei S. Michele degli Adimari, zur Mitgift und beschenkte ihn mit drei Söhnen, von denen Filippo schon frühe das meiste Talent kundgab. Desshalb war es ein natürlicher Wunsch des Vaters, ihn zum Staatsdienst zu erziehen und ihm damit die Chancen zugänglich zu machen, die seinem Sohne durch seine eigene glänzende Laufbahn nahegerückt waren.

Er gab ihm demgemäss eine humanistische und gelehrte Erziehung, zu welcher sich Filippo auch in hohem Grade befähigt zeigte. Nicht nur erwarb er sich eine treffliche Kenntniss im Latein, sondern machte sich auch mit Dante's Dichtung so vertraut, dass er noch in späteren Jahren jede Stelle daraus frei hersagen konnte. Auch er selbst verlegte sich auf's Dichten, indem er in seinen ernsteren sich wahrscheinlich Dante's Styl zum Muster nahm, in seinen satyrischen und polemischen jedoch die Manier des burlesken Satyrikers von damals, des Barbiers Burchiello, befolgte, der, ein florentinischer Hans Sachs, in, uns allerdings fast unverständlichen, Wendungen, Einfällen und Bildern die Lächerlichkeiten und Schwächen seiner Zeit und Mitbürger geisselte.

Mit besonderem Eifer widmete sich der junge Brunellesco den mathematischen Fächern, besonders der Geometrie und Mechanik, worin er den berühmten Geometer und Astronomen Paolo dal Pozzo Toscanelli zum Lehrer hatte. Brunellesco blieb mit Letzterem stets in enger, freundschaftlicher Be-

ziehung und unterhielt sich mit ihm, ausser über Mathematik, besonders über Beider Lieblingsdichter, Dante.

Seine mathematischen Studien scheinen also für Filippo die Uebergangsbrücke zur Kunst gebildet zu haben. Mit dem Studium der Mechanik und constructiver Probleme musste er von selbst auch auf die Architektur geführt werden, und zugleich mochte hier seine rein künstlerische Anlage erwachen. Sein Vater war vernünftig genug, als die Neigung seines Sohnes zur Kunst immer bestimmter hervortrat, ihn nicht seinen eigenen Beglückungsplänen zu opfern, sondern ihn einem befreundeten Goldschmied in die Lehre zu geben.

Bald bildete sich Filippo zu einem tüchtigen Zeichner aus; ferner lernte er mit besonderem Geschick Niello, Email, Arbeiten von getriebenem Blech, sowie das Schleifen und Einfassen von Edelsteinen.

Auch sind, abgesehen von seinen Broncearbeiten, die wir später besprechen werden, noch zwei Arbeiten von ihm in San Jacopo zu Pistoja, an dem prachtvollen Silberaltar dieses Heiligen, erhalten. Es sind dies zwei Brustbilder von Propheten, von getriebenem Silberblech, wovon der eine gen Himmel schauend, der andere mit erhobener Hand und gesenktem Blick dargestellt ist. Brunellesco soll diese Arbeiten im Jahre 1409 ausgeführt haben. Trotz des noch alterthümlichen Styls in der Gewandung sind sie doch so fein ausgeführt, als energisch im Charakter.

Auch dem Donatello werden zwei kleine silberne Gewandfiguren von Propheten zugeschrieben, welche an den beiden äussersten Ecken in der fünften Ordnung desselben Altares stehen. Auch hier ist die Behandlung des Gewandes noch alterthümlich, während die eigenthümliche stürmische Bewegung der Figuren es allerdings wahrscheinlich erscheinen lässt, dass sie wirklich Donatello's Werke seien.

Ferner befand sich in der Kirche S. Verdiana zu Florenz ein Silberfuttural zur Aufbewahrung des Armes der Heiligen, welches gleichfalls dem Donatello zugeschrieben ward, jetzt aber nicht mehr vorhanden ist. Endlich befanden sich in der Sacristei des Domes von Siena mehrere heilige Geräthschaften von Silber und Gold, welche die Werke von verschiedenen sienesischen

Goldschmieden, sowie des Donatello sein sollten, welchem speciell ein Crucifix zugeschrieben ward. Dies Alles ward jedoch im Jahre 1797, zur Zeit der französischen Revolution, eingeschmolzen.

Auch Donatello verfolgte in der Goldschmiedkunst ohne Zweifel mehr Brunellesco's Richtung, wie es ihm als angehenden Bildhauer am nächsten liegen musste, und wie es theilweise aus den ihm in der Goldschmiedkunst zugeschriebenen Werken erhellt. Auch er wird mit Vorliebe die Kunst des Niello, das Schneiden von Edelsteinen, das Treiben und Hämmern von Metallblech, sowie das Ciseliren betrieben haben. Schon als Goldschmied erwarb er sich wahrscheinlich die Meisterschaft in der letztgenannten Technik, die wir an seinen Broncearbeiten bewundern. Auch dem Bronceguss gab er sich allerdings mit besonderer Liebe hin, erreichte darin jedoch nie den Ghiberti, obwohl er bei demselben Schüler darin gewesen zu sein scheint. Hierüber später mehr.

Soweit die eben erwähnten Werke der Goldschmiedkunst der drei Koryphäen der Frührenaissance noch erhalten sind, haben wir durchgängig, besonders in der Gewandung, noch einen alterthümlichen Styl darin wahrgenommen, der noch lebhaft an die Manieren der Goldschmiedschule des Andrea Pisano erinnert, welche zu Ende des 14. Jahrhunderts in Florenz blühte. Dasselbe lässt sich in Bezug auf die frühesten Broncegusswerke des Ghiberti beobachten. Wir werden desshalb nicht sehr irre gehen, wenn wir annehmen, dass der Meister, bei dem die drei genannten Künstler die Goldschmiedkunst erlernten, nehmen wir also an, Cione di Ser Buonaccorso, noch ein Ausläufer der Goldschmiedschule des 14. Jahrhunderts war. Da nun in diesem Jahrhundert gerade die Goldschmiedkunst von Florenz zum ersten Male einen hohen technischen wie künstlerischen Aufschwung nahm und besonders in ersterer Beziehung von grundlegender Bedeutung für die Goldschmiedkunst des 15. Jahrhunderts war, so sei es hier gestattet, einen Rückblick auf die Entwicklung der florentinischen Goldschmiedkunst im 13. und 14. Jahrhundert zu werfen.¹¹

II.

GOLDSCHMIEDKUNST TOSCANAS

vom 13. bis 15. Jahrhundert.

Das neue Leben, welches im 11. Jahrhundert die Architektur Italiens zu durchdringen begann, theilte sich in den beiden folgenden Jahrhunderten auch der in so engem Zusammenhang mit der Architektur stehenden Schwesterkunst, der Sculptur, mit. Sorgfältigere Ausführung der Details, sowie die Herstellung von ausschmückenden Reliefs, Ornamenten und Decorationsstücken, wie sie von den Architekten verlangt wurden, waren ein dringender Appell an alle bildhauerischen Kräfte Italiens. Die eigentliche Freisculptur war aber während des tiefen Verfalles aller Künste im 10. Jahrhundert fast ganz erstorben. Die neuen Begründer einer solchen mussten daher theils aus der Zunft der handwerksmässigen Steinmetzen recrutirt werden — die doch wenigstens noch immer einen Schatz antiker, technischer Traditionen aufbewahrt hatte — theils aus dem Kreis der Goldschmiede, die in ihrer beschränkten Sphäre noch am meisten auf Eleganz und sorgfältige Ausführung gesehen hatten. Konnten sie doch nie vergessen, dass sie Schmuck zu verfertigen hatten. — In der That zeigen die Reliefs eines Gruamons (1180) an den Portalen von S. Giovanni fuori civitas und von S. Pietro in Pistoja in dem gemeisselten, einst wohl mit Glas ausgefüllten Hintergrund, sowie in den kleinlich und ängstlich geschnittenen Figuren noch den Einfluss der in byzantinischen Manieren befangenen Goldschmiedkunst der damaligen Zeit. Erst als die genialen Begründer der toscanischen Sculptur aus dem Chaos von traditionstreuen oder barbarischen Stümpfern auftauchen, erst dann dreht sich das Verhältniss um und tritt die Goldschmiedkunst wieder unter die Führung der Freisculptur in Marmor und Stein.

Wenn nicht von Niccolò, so wissen wir es doch von Giovanni Pisano, dass durch sein Wirken auch die Goldschmiedkunst seinerzeit wieder einen neuen Aufschwung nahm. Und zwar fällt gerade in die Zeit seiner Thätigkeit, neben dem Wiederaufleben vernachlässigter Techniken, auch die Erfindung

einer ganz neuen Art von Email, des Email en basse taille. Diese Erfindung war vielleicht eine natürliche Folge gerade des Umstandes, dass sich ein Bildhauer, wie Giovanni Pisano, der Goldschmiedkunst annahm, denn das negative Relief, welches einen wesentlichen Bestandtheil dieser neuen Art von Email bildet, ist ja zugleich entschieden das Ergebniss einer sculptorischen Thätigkeit, allerdings in Metall, statt in Stein.

Das Email en basse taille wird nämlich hergestellt, indem in eine Silberplatte die darzustellenden Gegenstände mit dem Grabstichel eingravirt werden, wobei man die Umrisse, sowie die nackten Theile erhaben stehen lässt, während die Gewandfalten und Schatten vertieft werden. Den nackten Theilen lässt man meist die Farbe des Silbers, während der gleichfalls etwas vertiefte Grund mit einem einfarbigen Email, die Gewänder und übrigen nicht nackten Theile des Figürlichen mit verschiedenfarbigen Emails ausgefüllt werden. Hier-nach wird das Ganze mit einem leichtgefärbten Glasfirniss überzogen, der auch den nackten Theilen eine Tinte gibt. Je tiefer die Gravirung, je dunkler erscheint die Farbe des Email, wodurch nach dem Grade der Gravirung die Vertheilung von Schatten und Lichtern entsteht.¹²

Das byzantinische und altchristliche Email cloisonné dagegen hat in seiner flachen Herstellungsweise eine offenbare Verwandtschaft mit der Mosaik, sowie mit dem flachen, nur auf zwei Abstufungen sich beschränkenden byzantinischen Relief.

Ebenso ist es vielleicht dem Einfluss der Steinsculptur auf die Goldschmiedkunst zu verdanken, dass zu derselben Zeit auch die Ciselirkunst einen grösseren Aufschwung nahm. Ebenso ist es der Verbrüderung der Sculptur mit der Goldschmiedkunst zu danken, wenn fortan der Bronceguss wieder eine plastischere Ausbildung gewinnt und auch die getriebenen Reliefs von Silberblech den flachen byzantinischen Charakter ablegen und eine reicher abgestufte Modellirung der Figuren annehmen.

Was die Goldschmied-Arbeiten des Giovanni Pisano selbst betrifft, ist uns eben nur eine Probe des erwähnten Emails erhalten. Dieselbe befindet sich an dem prachtvollen Marmoraltar, den er im Jahre 1286 in der Kathedrale von Arezzo er-

richtete. Die Reliefs daran sind von Rahmen mit geometrischen und vegetabilischen Ornamenten in blauem, gelbem, rothem und schwarzem Email, sowie in Glasmosaik eingefasst. Diese Emails sind auf Silberplatten aufgetragen und mit grosser Sorgfalt in den Marmor eingelassen.¹³

Seit der Erbauung dieses Altars lässt sich ein allgemeiner Gebrauch des Emails en basse taille bei den Italienern nachweisen. Bald eignen es sich auch die übrigen Nationen Europas an, wahrscheinlich durch Vermittlung venetianischer und genuesischer Kaufleute. In Frankreich wird es noch in demselben Jahrhundert, in den übrigen Ländern bald nachher ausgeübt.¹⁴

Als Philipp der Schöne seine Münze von Sommières nach Montpellier verlegte, klagte Dom Sanche, König von Majorca, dass diese Münze die Werkstätten von Gold- und Silber-Email beeinträchtigte, ohne durch ein Gesetz verhindert werden zu können. Dies zeigt, dass hier von Email en basse taille die Rede sei, da das Graviren von Münzstempeln in der That dasselbe Verfahren ist, wie das Graviren des Grundes für jenes Email, wesshalb ein Stempelgraveur leicht einem Verfertiger solcher Emails in das Handwerk pfuschen konnte.¹⁵

Wie der Marmorsculptur, so gab Giovanni Pisano auch der Goldschmiedkunst der Folgezeit in Italien einen neuen Anstoss, und zwar lässt sich dies gerade in Bezug auf die Städte nachweisen, in welchen er als Bildhauer thätig gewesen war.

In Perugia nahm der Goldschmied Rosso oder Rubeus, der unter Giovanni's Leitung im Jahre 1277 am dortigen Brunnen die oberste Bronceschale mit Najaden, Greifen und Löwen verfertigt hatte, dessen Styl an. Von einem Zeitgenossen Giovanni Pisano's, vielleicht von ihm selbst, mag der vergoldete und emaillirte Silberbecher des Papstes Benedict XI. sein, dessen Grab Giovanni Pisano auch herstellte. Dieser Becher befindet sich im archäologischen Cabinet von Perugia, wo auch noch ein anderer ähnlicher aus dem 14. Jahrhundert, mit sehr schönen Emails von Cataluzio di Pietro von Todi zu sehen ist. Aus demselben Jahrhundert stammt das vergoldete und emaillirte Kupfertabernakel, unter welchem der Schädel der heil. Juliana aufbewahrt wird, und das sich im Kloster von S. Maria di Monte Luce zu Perugia befindet.¹⁶

Die aretinischen Goldschmiede Pietro und Paolo waren nach Vasari die Ersten, welche grosse Arbeiten von einiger Güte ciselirten; für einen Priester der Kathedrale von Arezzo führten sie im Jahre 1346 einen Silberkopf in Lebensgrösse aus, worin der Schädel des heil. Donatus, des Schutzpatrons jener Stadt, aufbewahrt wurde. Diese Arbeit verdient nach Vasari hohes Lob, sowohl aus dem oben angeführten Grunde als auch, weil sich daran einige sehr schöne Figuren in Email nebst anderem Schmucke befanden. Nach Vasari waren diese Künstler Schüler der Bildhauer Agnolo und Agostino von Siena, die aber ihrerseits wieder unter Giovanni Pisano's Einfluss standen. Sie hatten im Jahre 1330 das Grab des Bischofs Guido von Tarlati im Dom von Arezzo hergestellt und bei dieser Gelegenheit wohl jene Goldschmiede ausgebildet.¹⁷

In Siena, wo Giovanni Pisano erst 1272 mit seinem Vater und anderen Künstlern zusammen eine Marmorkanzel in Rom herstellte, hernach 1284 die Façade zum Dom entwarf, und wo er sogar in Anerkennung seiner Leistungen das Bürgerrecht erhielt, fasste seine Kunstweise besonders festen Boden, sei es in der Architektur und Sculptur, sei es in der von dieser abhängigen Goldschmiedkunst.¹⁸

Ein sienesischer Goldschmied, Ugolino de Vieri, führte im Jahre 1338 das Reliquarium des heiligen Corporale im Dome von Orvieto aus, welches sich besonders durch schönes Email auszeichnet. Ebenso werden in der Sacristei von S. Jacopo in Pistoja mehrere Arbeiten sienesischer Goldschmiede aufbewahrt. Von einem Pacino di Valentino von Siena ist daselbst ein goldener Kelch mit Edelsteinen und Email sammt der dazu gehörigen goldenen Schale. Andere Goldschmiede von Siena, die in Pistoja thätig waren, sind Ugolino di Arrigo und Matteo Pacino.¹⁹ Lando di Pietro von Siena stellte für Heinrich VII. im Anfange des Jahrhunderts eine goldene Krone her.²⁰

Eines der vorzüglichsten Prachtwerke des 14. Jahrhunderts ist der Silberaltar von S. Jacopo in der Kathedrale von Pistoja. Derselbe ist reich an getriebenen Reliefs, an hohlen ciselirten Silberstatuetten, sowie an Email en basse taille. Dieses Kunstwerk besteht in einer dreitheiligen Altarbrüstung

von Silberblech mit getriebenen Reliefs, sowie in einem reich mit Nischen und Figuren belebten Altarblatt von Silber darüber. Der Altar wurde im Auftrag der Dombauherren Pistoja zu Ehren des heiligen Jacob im Jahre 1287 von Andrea di Jacopo d'Ognabene und Maestro Pacino begonnen. Dieselben stellten das Altarblatt mit den Bildern der zwölf Apostel her; ebenso die Altarbrüstung, jedoch ohne figürlichen Schmuck. Als der Altar jedoch 1293 von Vanno Fucci bestohlen ward, erhielt Andrea von Neuem den Auftrag, denselben herzustellen und führte auch das mittlere Stück der Altarbrüstung in seiner gegenwärtigen Gestalt aus. Dasselbe zeigt in 15 äusserst sorgfältig getriebenen Reliefdarstellungen Szenen des neuen Testaments, die zu beiden Seiten von je drei Propheten-Figürchen übereinander flankirt, sowie durch Rahmen mit Medaillons von Prophetenköpfchen und Wappen in Email en basse taille sowie Niello eingefasst sind. Die Relief-Darstellungen tragen das deutliche Gepräge eines Einflusses des Giovanni Pisano an sich, welcher in der That in den Jahren 1298—1301 sich in Pistoja aufhielt, um die Marmorkanzel von S. Andrea herzustellen. Nicht nur zeigt sich hier wie dort dasselbe leidenschaftliche Leben mit der halb antiken, halb realistischen, brüchigen Gewandung, sondern auf der Altarbrüstung des Andrea finden sich auch fast genaue Wiederholungen des Kindermordes, sowie der Geburt und Kreuzigung Christi, wie sie an der Kanzel des Giovanni Pisano zu sehen sind.

Dieser Umstand ist ein deutlicher Beweis dafür, welchen Einfluss Giovanni Pisano auf die Goldschmiedkunst und um so viel mehr auf die Sculptur von Pistoja haben musste, da sich vor ihm diese Künste daselbst theils in byzantinischen, theils in ganz verwilderten antiken Traditionen bewegten.

Die Tafel links an der Altarbrüstung wurde 1357 durch einen Maestro Pietro von Florenz hergestellt. Neue Reliefdarstellungen des alten und neuen Testaments sind auch hier in emailgeschmückte Rahmen eingeschlossen. In der Zeichnung ist hier ein Fortschritt bemerkbar. Die Köpfe sind feiner und lebendiger als bei Ognabene, das Gewand ruhiger und gewählter. Das Motiv des Sposalizio ist hier schon fast in derselben Weise, wie später bei Signorelli, Raphael, Bandinelli etc.

ausgebildet. Die Tafel rechts an der Altarbrüstung endlich ist ein Werk des Leonardo di Ser Giovanni von Florenz aus dem Jahre 1371. Die Anordnung ist wie bei der zuletzt genannten Abtheilung; die Ausführung zeigt einen neuen Fortschritt. Es fällt in der Zeichnung dieser Figuren sofort die Verwandtschaft mit dem Styl des Andrea Pisano auf. Die Gewandmotive sind sehr gewählt und zeigen die geschwungenen Linien des Andrea Pisano.

Oberhalb dieser dreitheiligen Altarbrüstung erhebt sich das Altarblatt, welches auf dem Silbersarg des 1155 verstorbenen Bischofs Atto ruht. Derselbe zeigt zunächst eine Ordnung von Nischen mit Statuetten und in der Mitte die Verkündigung. Hierüber zieht sich ein Fries mit Medaillons von Propheten (worunter die des Brunellesco). Es folgen drei weitere Reihen von Nischen mit Statuetten übereinander; in den grösseren Mittelnischen der beiden unteren Reihen sind S. Jacob, darüber der Heiland, zu sehen, die oberste Reihe nehmen die vier Evangelisten ein. Das Ganze schliesst ein Emailfries mit Silbersternen ab.

Ausser einem Sienesen und einem Pisaner waren auch hier noch Pistolesen, Florentiner und — ein Deutscher thätig.

Das Werk des Sienesen Ugolino d'Arrigo lässt sich nicht nachweisen.

Giglio von Pisa ist der Verfertiger der Statue des S. Jacopo (1353), welche, so viel mir rememberlich, noch im pisanischen Styl gehalten ist.

Der Deutsche Maestro Pietro di Arrigo Tedesco verfertigte im Jahre 1386 vier Statuetten; im folgenden Jahre das Tabernakel für den S. Jacob; 1390 endlich die Verkündigung mit Marie und dem Engel Gabriel. Diese Arbeiten scheinen mir im Styl sich denen des Leonardo di Ser Giovanni anzuschliessen.

Endlich stellten noch Nofri di Buti von Florenz (1394), sowie Atto Braccini von Pistoja verschiedene Figuren her, die sich nicht mehr nachweisen lassen.²¹

Neben der trefflichen Arbeit der getriebenen Blechreliefs und der hohlen, gehämmerten Statuetten verdient nochmals das Email hervorgehoben zu werden.²²

Der Deutsche, den wir am Altar des S. Jacopo beschäftigt sahen, ist nicht der Einzige seiner Nation, welcher im 14. Jahrhundert in Italiens, speciell in Toscanas Kunst eine hervorragende Stelle einnahm. Vasari's Angabe, dass Giovanni Pisano mehrere Deutsche unter seinen Schülern zählte,²³ mag ebenso richtig sein, als es eine Thatsache ist, dass schon zu seiner Zeit deutsche Baumeister und Bildhauer in Italien thätig waren, und sogar durch ihren Einfluss Giovanni Pisano wie Arnolfo veranlassten, die italienische Architektur mit gothischen Elementen zu vermischen. — Im 14. Jahrhundert sind in Florenz nachweislich ein ausgezeichnete deutscher Bildhauer, Pietro di Giovanni von Freiburg oder Brabant, sowie ein Glasmaler, Niccolò di Pietro, thätig.²⁴ Der deutsche Goldschmied, von dem Ghiberti spricht und der aus Gram darüber, dass ein Herzog von Anjou seine mit viel Sorgfalt für ihn verfertigten Goldarbeiten einschmolz, in ein Kloster ging, ist entweder mit dem Bildhauer Pietro di Giovanni oder mit dem Goldschmied Pietro di Arrigo identisch, wenn er nicht gar wieder eine Person für sich ist.

Wie in der Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts in Italien, so liesse sich bei genauer Untersuchung gewiss auch in der gleichzeitigen Sculptur ein deutscher Einfluss bestimmt nachweisen. Schon bei Giovanni Pisano selbst scheint er mir sichtbar. Deutsch scheinen mir vor Allem die gewundenen Stellungen zu sein, die schon bei Giovanni Pisano, dann besonders wieder gegen Ende des 14. Jahrhunderts in den Sculpturen sichtbar werden. Ferner das Streben, Energie, Begeisterung und heilige Weihe in die Köpfe der Figuren zu legen, welches Streben allerdings, ganz der deutschen Gothik gemäss, besonders nach Giovanni Pisano eine zu transcendente Richtung nimmt, um diese Energie und Empfindung auf der Basis der Naturwahrheit und des individuellen Charakters eines Menschen zu verfolgen. Weshalb die Köpfe dieser Richtung, selbst in den besseren Werken, stets etwas leer und monoton erscheinen.

Was die Florentiner betrifft, die am Altar von S. Jacopo mitarbeiteten, so gehörten sie einer grossen und bedeutenden Goldschmiedschule an, welche im 14. Jahrhundert, vielleicht durch den Anstoss oder doch mit unter dem Einfluss des An-

drea Pisano, der nach damaligen Begriffen ja auch Goldschmied war, sich ausbildete.

Eine solche massgebende Bedeutung erlangte Andrea Pisano durch seine Broncethüre am Baptisterium von Florenz, die er während der Jahre 1329—1336 herstellte. — Schon im Jahre 1321 beschlossen die Consuln der Tuchweberzunft, denen die Sorge für das Baptisterium oblag, die Holzthüren desselben mit vergoldeten Kupferplatten beschlagen zu lassen. 1325 mühen sich Andrea Pisano und Piero di Donato vergeblich ab, dieselben gerade zu biegen und zum Gebrauch tauglich zu machen. Desshalb erhält Andrea am 6. November 1329 den Auftrag, neue Thüren herzustellen. Zugleich wird Piero di Jacopo beauftragt, erst nach Pisa zu gehen, um dort die Broncethüren des Bonamico zu besichtigen, und dann nach Venedig, um dort einen Meister des Erzgusses zu engagiren.

Dieser Auftrag verbreitet ein helles Licht über die damaligen Kunstzustände; man sieht daraus, dass man in Florenz noch nicht sehr im Erzguss bewandert war, dass die Pisanerthüre des Bonamico eines der seltenen Muster von Erzguss damals war, sowie endlich, dass diese Kunst in Venedig am meisten blühte. Innerhalb eines Jahres (vom Januar 1329 bis April 1330) stellt Andrea Pisano gemeinsam mit Lippo Dini und Piero di Donati das Wachsmo-
dell her. Von dabei zu Grunde liegenden Zeichnungen des Giotto, wie Vasari angibt, wissen die Documente nichts, und bestätigen somit unsere schon früher auf Grund von Stylvergleichen ausgesprochenen Zweifel gegen eine Betheiligung Giotto's daran. Der Guss der Thüre wird in den Jahren 1330—1332 durch venetianische Erzgiesser (worunter Maestro Leonardo quondam Avanzi de Capella Sancti Salvatoris) unter Andrea's Leitung ausgeführt. Vom Januar 1331—1335 werden die zwei nacheinander gegossenen Thürflügel gereinigt, ciselirt und vergoldet. Auch hiebei waren dem Andrea seine schon oben genannten Gesellen behilflich. Ausserdem stellte Andrea Pisano noch 24 Löwenköpfe her, die als Schmuck zwischen den 28 Relieffeldern gebracht wurden. Letztere enthalten je vier allegorische Figuren an den unteren Theilen der beiden Thürflügel, sowie je fünf Darstellungen aus dem alten und neuen Testament

an deren oberen ²⁵ Hälften. Die Reliefs sind mit grosser Einfachheit, viel feinem Geschmack und Gefühl componirt, zeigen aber eine sehr conventionelle Behandlung des Gewandes, dessen schöne, geschwungene Faltenlinien, scharf von einander geschieden, nebeneinander hinlaufen. Ausser einem Studium der Antike in der Einfachheit und Anmuth der Composition, lässt sich am Styl dieser Reliefs noch eine eigenthümliche Mischung von deutsch-gothischen und byzantinischen Einflüssen wahrnehmen, während sie ebenso selbständig und fremd der Richtung des Giovanni Pisano, wie der des Giotto gegenüberstehen. Gewiss ist der Einfluss der Goldschmiedtechnik auf diesen Styl nicht zu unterschätzen.

Ausser am Altar des S. Jacopo di Pistoja war es noch an der ebenso prachtvoll ausgeführten Altarbekleidung von Silber für das Baptisterium von Florenz, wo Toscanas Goldschmiede Gelegenheit fanden, ihr Bestes zu leisten. Mehr als hundert Jahre (von 1366 – 1480) wurde daran gearbeitet. Diese Altarbekleidung zeigt drei Fronten von 1.15 M. Höhe; die vordere derselben zeigt eine Breite von 2.63 M., die beiden schmalen Seitenwände messen je 0.53 M. in die Breite. Das Metallgewicht der ganzen Arbeit beträgt 110.350 Kilogramm. Die Vorderfront ist durch eine Mittelnische mit der Statuette des Täuflers in zwei Hälften getheilt, deren jede je zwei Reliefquadrate übereinander umfasst. Diese sind durch Pilaster und Querstreifen mit gothischen Nischen, Figürchen, Giebeln etc. getrennt. Ebenso zieht sich oben eine Reihe gothischer Nischen mit 35 Figürchen von acht Centimeter Höhe hin. Die Seitenfronten zeigen noch je zwei Reliefquadrate übereinander.

Nach einer Email-Inschrift der Basis wurde der Altar 1366 begonnen. Die ersten Aufträge dazu erhielten Betto di Geri, Cristofano di Paolo, Michele di Monte und Leonardo di Ser Giovanni. Da Letzterer gleichzeitig in Pistoja arbeitete und hier nur einmal erwähnt wird, so mag Cristofano di Paolo, der im Jahre 1387 100 Gulden erhält und bis 1410 angeführt wird, die Hauptsache gethan haben.

Aus dieser Zeit stammen die vier oberen und die zwei unteren Reliefs links, sowie die Mehrzahl der kleinen Figuren an der Vorderseite. Die übrigen Reliefs und Figuren gehören

erst dem 15. Jahrhunderte an. An den ersteren Reliefs, welche Scenen aus dem Leben des Täufers darstellen, fällt einmal die geschweifte und gewählte Gewandung im Style des Andrea Pisano, sodann die stark geschwungene und gebogene Haltung vieler Figuren auf, welcher vielleicht deutscher Einfluss nicht fremd ist.

Vasari schreibt einen grossen Theil dieser Arbeiten dem Goldschmied Cione, Vater des Orcagna, zu, wird aber darin von den Urkunden nicht unterstützt. Ebensowenig ist das Silberfutteral für den Kopf des S. Zenobius im Dome von Florenz ein Werk des Cione, vielmehr des Andrea Arditì.²⁶

Gleichwohl können Vasari's Angaben über Cione's Geschicklichkeit und über die Schule, die er hinterliess, nicht ganz aus der Luft gegriffen sein. Als Zeitgenosse des Andrea Pisano war er es wahrscheinlich vor Allen, der dieses Meisters Styl in der Goldschmiedkunst aufnahm und durch seine Schüler darin festsetzte. Zu diesen gehörte, wie Vasari sagt, auch Leonardo di Ser Giovanni, der an seinen einzig beglaubigten Reliefs am Altar von Pistoja sich so entschieden als Vertreter des Styls von Andrea Pisano kundgibt.

Ein anderer Schüler des Cione war nach Vasari der Aretiner Forzore di Spinello, welcher trefflich zu ciseliren und besonders Silbergravirungen im Feuer zu emailliren verstand. Er stellte für das Episcopat von Arezzo eine Mitra mit schönem Emails Schmuck, sowie einen silbernen, sehr schönen Bischofstab her u. s. f.²⁷ Auch ist noch eine Arbeit, die ihm zugeschrieben wird, im Museum von Arezzo erhalten; die silberne Reliquienkiste der Märtyrer Laurentinus und Pergentinus, welche in drei vergoldeten, ziemlich roh gearbeiteten Reliefs die Geschichte der Heiligen zeigt. Auf dem Deckel ist Maria dargestellt, die ihren Mantel mitleidig über Schutzflehende ausbreitet.

Dass aber auch das Niello, welches im 15. Jahrhundert einen so hohen Aufschwung nahm, bereits im 14. Jahrhundert (ebenso wie das ganze Mittelalter hindurch) in Italien ausgeübt wurde, beweisen uns für Toscana zunächst zwar keine erhaltenen Nachrichten, wohl aber Gegenstände der Goldschmiedkunst selbst. So befindet sich im Nationalmuseum von Florenz ein gothischer Bischofstab, dessen oberer dicker Theil die Form eines achteckigen, zweistöckigen, terrassenförmig verjüngten gothi-

schen Gebäudes mit Strebepfeilern zeigt. Während das Masswerk Füllungen von blauem Email hat, sind in den unteren Fensteröffnungen Silberplättchen mit niellirten Figuren angebracht, deren Niellomasse schwarz und blau ist. Auch rothes Niello kam vor.

Aus dem übrigen Italien sind uns auch die Namen einiger Niellisten des 14. Jahrhunderts bekannt. Ein gewisser Giraldu Jacobi Cavalca verfertigte im Jahre 1326 ein Ostensorium von Bronze mit Niello für die Kirche Santa Maria del Mercato in S. Severino. Ferner befinden sich in Cividale im Friule ein Silberhaupt des S. Donato sammt einer dasselbe bergenden Silberkapsel, deren Künstler sich Donadino nennt.

Endlich wollen wir noch erwähnen, dass auch das Schleifen und Schneiden von harten Steinen bereits im 14. Jahrhundert wieder einen Aufschwung zu nehmen begann, während diese Technik ihre volle Ausbildung allerdings erst im 15. und 16. Jahrhundert wieder erlangte. Ammirato erzählt uns von einem ausgezeichneten Steinschneider, Benedetto Peruzzi, welcher im Jahre 1378 als Verbannter in Padua lebte und das Siegel des Carl von Durazzo nachmachte, um gefälschten Briefen desselben an die unzufriedenen Guelfen in Florenz, worin diese zum Umsturz der bestehenden Regierung aufgefordert wurden, den Schein der Echtheit zu verleihen.²⁸

In diesem Capitel haben wir also gesehen, dass auch in der Goldschmiedkunst, die eine so wichtige Rolle in der Renaissance spielte, schon im 13. und 14. Jahrhundert sich die neue Zeit vorbereitete.

Nicht nur werden halbvergessene Techniken wieder aufgenommen, wie die Steinschneiderei und das Niello, nicht nur werden alte Techniken mit neuer Sorgfalt ausgeübt, wie das Graviren, Ciseliren und das Treiben von Metallblech, sondern es entsteht sogar eine völlig neue Technik, das Email en basse taille, durch eine Combination des Email cloisonné mit der Gravirkunst. Ja, vielleicht entstand selbst das Email en basse ronde schon vor dem 15. Jahrhundert, da wenigstens in den Uffizien von Florenz eine Pax aufbewahrt wird, wo sich in einer Einrahmung von Goldblech, Golddraht und Edelsteinen ein goldenes Figürchen des Täufers befindet, das mit verschieden-

farbigen Emails en basse ronde bemalt ist, während ein gothisches Tabernakel dasselbe überdacht.

Doch ist es auch nicht unmöglich, dass dieses Kunstwerk schon dem 15. Jahrhundert angehört, da auch noch dann der gothische Styl, ebensowohl wie zum Theil in der Architektur, sich in der conservativeren Goldschmiedkunst erhalten mochte.

In stylistischer Beziehung sahen wir, wie sich in der Mitte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts bei den hervorragendsten Vertretern der Goldschmiedkunst in Florenz der Sculpturstyl des Andrea Pisano, wahrscheinlich mit Beimischung von deutschen Einflüssen, festsetzte. Es ist dies ein Umstand, der auch für das Verständniss der frühesten Erscheinungen der Renaissancekunst von Wichtigkeit ist.

Wir werden später wieder darauf zu sprechen kommen, welche Stellung Donatello im Verlauf seines Lebens diesen verschiedenen Techniken der Kleinkunst gegenüber einnahm, und inwieweit seine darauf bezüglichen Bestrebungen von verwandten Tendenzen anderer Künstler begleitet oder weiter ausgeführt wurden.

III.

DIE FLORENTINISCHE SCULPTUR VOR DONATELLO.

Zunächst drängt es uns, auch noch andere Einflüsse als die der Goldschmiedkunst, denen Donatello in seiner Jugend offenbar ausgesetzt war, zu erwähnen. Schon als Goldschmied selbst verlegte er sich ja, wie wir sahen, mit Vorliebe auf die Bearbeitung des Stoffes durch scharfe Instrumente, auf das Ciseliren gehämmerter Blechkörper, auf das Graviren (welches wiederum zum Emailliren führte), sowie auf das Schneiden von Edelsteinen. Diese Techniken boten ihm leicht die Brücke zur eigentlichen Bildhauerei, d. h. zur Schnitzerei von Holzbildern, sowie zum Meisseln von Steinsculpturen. Sehen wir uns also um, ob er auch in diesem Felde Eindrücke und Belehrung in seiner Jugend empfing.

Genannt wird neben Cione allerdings nur noch der Maler Lorenzo di Bicci als ein Meister, bei dem Donatello sich in der Kunst ausbildete. Allein wiewohl Lorenzo di Bicci sich

auch in der Bildhauerei und Architektur bethätigte, so war sein Hauptfeld doch die Malerei, so dass in der Bildhauerei Donatello jedenfalls noch andere, massgebendere Einflüsse erfuhr.

In der That blühte gerade zu Donatello's Jugendzeit ein anderer Bildhauer, mit dem Donatello nicht nur urkundlich nachweisbar öfter in die naheste künstlerische Berührung trat, sondern dessen Werke auch unter allen von Donatello's Vorgängern mit denen des Letzteren am meisten Verwandtschaft an sich tragen. Es ist dies der Bildhauer Niccolò di Piero de Lamberti von Arezzo.

Dieser bildete in der That an der Scheide des 14. Jahrhunderts eine Schule der Sculptur in Florenz, welche nicht nur in merkwürdiger organischer Weise den Umwandlungsprocess der toscanischen Gothik des 14. Jahrhunderts in die Renaissance des 15. in Ornamentik und Figur darstellt, sondern aus der auch eine Anzahl Schüler hervorging, welche, gleichalterig mit Donatello, entschiedene Vertreter derselben Richtung waren und nur mit weniger Glück ihre Mission weiterführten, indem sie theils aus Mangel an Talent stehen blieben und stümperten, theils frühzeitig wegstarben, so dass Donatello schliesslich als einziger glänzender Vertreter dieser Richtung übrig blieb, sie mit mächtigem Impuls zur Blüthe und Entfaltung entwickelte, um bald deren Samen nach allen Richtungen Italiens keimlegend auszustreuen.

Ghiberti nimmt nur in Einzelheiten an dieser Richtung Theil, während er in anderen Punkten ältere Traditionen aufrecht erhält und mit technischer Vollendung zu abgerundeter Erscheinung bringt. Späterhin berühren und vermischen sich vielfach diese nebeneinander herlaufenden Richtungen, um neue Stylgattungen hervorzubringen, welche zumal in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich geltend machen.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen sei es mir zuvor gestattet, ein allgemeines Bild des Zustandes und der Richtungen der Sculptur zu Ende des 14. Jahrhunderts zu geben, ehe ich näher von Niccolò d' Arezzo spreche. Und zwar werden wir hiebei auch die decorative und ornamentale Sculptur im Dienste der Architektur zu berücksichtigen haben, da erstens damals die verschiedenen Zweige der Sculptur nicht so scharf getrennt,

vielmehr alle mehr oder weniger von der Architektur beherrscht waren, und ferner gerade an der ornamentalen Sculptur der Wandel von Gothik in Renaissance sich in interessanter Weise vollzog.

Schon an anderer Stelle haben wir nachgewiesen, wie trotz des Eindringens gewisser gothischer Anklänge und Formen in die Architektur Italiens und speciell Toscanas dennoch die antiken, seit lange vererbten Ornamente, Details, Glieder und selbst Proportionen zugleich noch daneben sich erhielten, zum Theil wie verhüllt in den allgemeinen gothischen Schleier. Ein Fenster oder Tabernakel konnte z. B. spitzgieblig sein, aber auf korinthischen Pilastern oder Säulen ruhen, mit Akanthusranken, Rosetten ornamentirt sein etc. Während Niccolò Pisano sich noch durchaus an den italienisch-romanischen Styl mit classisch verfeinerten Details hält, nehmen Giovanni Pisano, Arnolfo und Andere den Apparat von Spitzgiebeln, Spitzbögen etc. an, behalten aber die classischen Details und Ornamente grösstentheils ebenfalls bei. Ebenso Orcagna in seinem Tabernakel vom Jahre 1359.

Die gothischen Pfeilerbündel kamen, wenigstens in Toscana, selten zur Geltung; hier bewahren die Pfeiler mehr Verwandtschaft mit denen der sogenannten romanischen Zeit. Auch an ihnen (wie im Dom und der Loggia dei Signori) werden Capitäle von Akanthus angebracht, der in zwei bis drei Reihen übereinander allerdings eine mehr und mehr dürre Ausbildung annimmt. Ebenso kommen in den Zwickeln zwischen spitzbogigen Fenstern (wie an Or. S. Michele) Blattfüllungen vor, die ganz dasselbe Schema zeigen, wie an den römischen Sarkophagen. Ja, auch die Rundbögen erhalten sich, zumal bei grossen Bogenöffnungen an Loggien, Höfen etc. (Loggia de' Signori, Loggia del Bigallo, Hof des Palazzo del Podestà etc.) Im Ganzen nimmt aber gegen das Ende des 14. Jahrhunderts die Ornamentik einen so trockenen, wirkungslosen und strengen Charakter an, dass ohne neuen Impuls diese Reste antiker Formen schwerlich zu einer Renaissance geführt hätten.

Dieselbe Erscheinung zeigt sich in der figürlichen Sculptur, besonders in dem Zeitraum von etwa 1360—1380. Auf Andrea Pisano und Orcagna folgt ein Heer von Bildhauern, welches die pisanischen Traditionen zu einer erschreckenden Starrheit, Plumpheit und Rohheit verwildern lässt. Beispiele

solcher Werke sind die drei Figuren an der Südseite des Campanile, die von den Malern Mea und Giotto²⁹ herrühren sollen; ferner mehrere Statuen, die im Hof des Palazzo Riccardi aufbewahrt werden.

Als ein Bildhauer, der dieser flauen und verkümmerten Richtung angehörte, steht mir Francesco Talenti im Verdacht, der in den 60er Jahren blühte und auch als Architekt eine äusserst trockene Ornamentik anwendete. Ebenso gehört Alberto d'Arnoldi dieser Generation von abschwächenden Nachahmern der Pisaner und des Orcagna an.

Francesco Talenti's Sohn Simone zeigt an den kleinen Figuren, womit er die durchbrochenen Fenster von Or. San Michele schmückte, schon wieder mehr Sorgfalt und Charakter, zumal in den Köpfen.

Ein tüchtiger Nachfolger des Andrea Pisano und Orcagna ist ferner Giovanni Fetto, der im Jahre 1385 die Figur der Stärke, und ein Jahr später die graziöse Figur der Mässigkeit ausführte (letztere allerdings nicht vollendete).

Zwei Bildhauer, die aber seit Andrea Pisano und Orcagna zum ersten Male wieder neuen Lebenshauch der ornamentalen und figürlichen Sculptur einflössten, sind Jacopo di Piero di Guido von Florenz und Pietro di Giovanni Teutonico. Beide waren in den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts nebeneinander in Florenz thätig und mochten Manches von einander lernen. Jacopo di Piero führte die Mehrzahl der Figuren an der Loggia dei Signori in Florenz aus; der Deutsche stellte die zweite südliche Domthüre beim Chor her.

Während Jacopo di Piero in seinen Figuren vorzüglich sich einer glatten, sorgfältigen Technik, guter Proportionen, klarer, schöner Motive der Bewegung und des Gewandes befliss, dabei aber doch die allegorische Auffassung eines Giovanni Pisano, eines Giotto und Andrea Pisano beibehielt, so trat Giovanni di Piero wieder mit dem höchsten Grade von Realismus in der Form auf, die seit Giovanni Pisano wieder so ziemlich vergessen worden, da auch Giotto und Orcagna mehr nur Realisten des Gefühls, d. h. leidenschaftliche und lebhaft Schilderer der meist transcendentalen Empfindungen, doch ohne genauere Darstellung der natürlichen Formen und De-

tails sind. — Wir haben in einer früheren Schrift ausführlich gezeigt, wie Piero di Giovanni an einer Thüreinfassung des Doms nicht nur in den ornamentalen Theilen, neben strengeren Akanthusranken im alten Styl, auch Feigenblätter mit Feigen, Eichenlaub mit Eicheln etc. in treuester, realistischster Nachbildung der Natur, sondern auch in den das Ornament belebenden Figuren alle erdenklichen Scenen aus dem Leben der Menschen und Thiere in überraschend naturwahrer Weise dargestellt habe. Ausserdem bringt er zum ersten Male nackte musicirende Kinder, die später in der Renaissance eine so grosse Rolle spielten, als belebende Figuren des Ornaments zur Geltung.

*bergl. Kupf.
Kauz*

Auch bei der Caritas des obenerwähnten Piero di Jacopo kommen nackte Kinder mit entschiedenem Streben nach Realismus vor; dies ist wahrscheinlich dem Einfluss des Deutschen zu verdanken, wie anderseits dieser sich vom Florentiner Manches in Grazie und Technik angeeignet haben mag. Arbeiteten doch Beide zu Anfang des 15. Jahrhunderts an dem Taufbecken des Doms von Orvieto zusammen, in dessen reizenden, höchst graziösen, von Naturalismus sprudelnden und in einer miniaturartig feinen Technik ausgeführten Reliefs, ganz abgesehen von den schwungvoll behandelten Ornamenten, fürwahr schon ein Morgenroth der Renaissance zu begrüßen ist.

Wenn Giacomo di Piero durch erneute Sorgfalt und Piero di Giovanni durch seinen deutschen, spätgothischen Realismus neue Bewegung und Leben in die ornamentale und figürliche Sculptur von Florenz brachten, so ist Niccolò di Piero d'Arezzo, zu dem wir nunmehr nach einer kleinen, nothwendigen Abschweifung zurückkehren, doch der eigentliche Vertreter der Uebergangsperiode von der toscanischen Gothik zur Renaissance. Er betont nicht nur in der Ornamentik die classischen Bestandtheile und verfeinert sie durch neue Studien nach der Antike, sowie durch geschmackvolle und sorgfältige Behandlung und Ausführung, sondern er verfolgt auch in der figürlichen Sculptur ein ganz neues Streben nach gefühlvollem Realismus, nach energischem Ausdruck und individueller Charakteristik, sowie nach Mannigfaltigkeit in den Motiven. Er wirft den Druck der herrschenden classisch-transcendentalen Dogmatik ab und sucht seine Figuren in der Form

wie im Ausdruck der Empfindung wahr, natürlich und menschlich, bald heiter scherzend, lächelnd, träumend, bald leidenschaftlich erregt darzustellen.

Wir wollen hier des Zusammenhangs wegen in Kürze die wichtigsten Daten aus Niccolò's Leben und Wirken bis zum Auftreten der Renaissance-Koryphäen zusammenfassen, indem wir zugleich auf die ausführlichere Darstellung in einer unserer früheren Schriften als Ergänzung hinweisen. Was Niccolò's Thätigkeit im Anfang des 15. Jahrhunderts betrifft, so ist dieselbe bereits so mit dem Wirken seiner Schüler und jüngeren Rivalen verflochten, dass wir es für besser halten, später wieder darauf zurückzukommen.

Niccolò d' Arezzo war nach Vasari ebenso begabt und von lebhaftem Gemüth, als er von Haus aus mit irdischen Gütern nicht gesegnet war. In Folge eines Zerwürfnisses mit seinen Verwandten und da er Arbeit suchte, siedelte er nach Florenz über und übernahm anfangs alle Arbeiten, die ihm unter die Hände kamen, sowohl weil ihn die Noth drängte als auch weil er die Concurrenz anderer junger und tüchtiger Bildhauer zu bekämpfen hatte. (Unter diesen war wohl Jacopo di Piero der bedeutendste.) Von den Jahren 1388 bis 1393 war er noch bloß als Steinmetz damit beschäftigt, einige Fenster-einfassungen für den Dom, sowie sechs Wappenschilder für die Loggia dei Signori herzustellen. Wenn er, wie zu vermuthen, diese Arbeiten als Jüngling durchführte, so mochte er etwa 1370 geboren sein. Von 1393 bis 1402 hat er schon eine Reihe von Freistatuen für den Dom auszuführen. Hievon lassen sich zwei Statuen an der Ostseite des Glockenthurmes von Giotto mit Bestimmtheit als seine Arbeit nachweisen. Ein gewaltiger Umschwung, der sich in der Sculptur zu vollziehen beginnt, gibt sich an denselben kund. Lebhaftere individuelle Empfindungen und Bewegungen, grössere Freiheit in der Drapirung, sowie ein Streben nach Naturwahrheit im Faltenwurf stehen hier in vortheilhaftem Gegensatz zur passiven, falsch-classischen Ruhe und monotonen Motivirung der meisten Gewand-Statuen vom Ende des 14. Jahrhunderts, wie deren z. B. an der Südseite des Campanile stehen. Besonders hervorzuheben als eine wichtige Neuerung, die er in der Drapirung der Statuen ein-

führte, und die seit ihm in der ganzen Renaissance Geltung behielt, ist der umgeworfene Mantel, den er seinen Statuen gibt. Ein Motiv, das fast unverändert Donatello von ihm annahm. Während das Costume darunter der antike Chiton bleibt, wird dieser meist vor dem Halse befestigte Mantel in mannigfacher und faltenreicher Anordnung den Figuren lose umgeworfen und bildet so ein neues, energisches Mittel zum Ausdruck der Empfindung und zur malerischen Gliederung des Ganzen; auch fördert diese Art der Drapirung ein freieres Spiel der Hände und des ganzen Körpers. Eine kräftige und geschickte Vertheilung von Licht und Schatten unterstützt diese Behandlungsweise und entspricht ihr zum Theil. Damit in entschiedenem Zusammenhang steht auch der fortgeschrittene, wenn auch noch nicht völlig durchgeführte Realismus im Faltenwurf. Dabei sind seine Köpfe voller Ausdruck und stimmungsvoll schattirt.

Die übrigen nachweisbaren Werke Niccolò's fallen theils gewiss, theils wahrscheinlich (wie das treffliche Relief der schützenden Madonna an der Misericordia in Arezzo) erst in den Anfang des 15. Jahrhunderts, und sollen desshalb erst bei der Schilderung dieser Kunstperiode wieder zur Sprache kommen.

Nur so viel. Im Jahre 1400 liess Bonifacius IX. von dem Gelde, das er von den Römern erhielt, um ihn zur Rückkehr nach Rom und zur Feier des Jubiläums zu bewegen, die Engelsburg befestigen. Niccolò di Piero wurde mit dieser Aufgabe betraut, woraus sich ergibt, dass er auch als Architekt sich bereits einen Namen gemacht haben musste. Für das Jahr 1400 fehlen gerade Documente, welche Niccolò's Anwesenheit in Florenz nachwiesen, was Vasari's Angabe über seine Thätigkeit in Rom unterstützt.

Diese Anwesenheit des Niccolò in Rom an der Scheide des 14. Jahrhunderts muss von grosser Bedeutung für seine wie für die ganze Kunstentwicklung des 15. Jahrhunderts gewesen sein. Ohne Zweifel gab er sich, so viel ihm Zeit blieb, einem begeisterten Studium der antiken Statuen und Ornamente hin, und wir werden später sehen, welche speciellen Anklänge an antike Werke er diesem Studium zu verdanken haben mochte. Zugleich mochte er bei seiner Rückkehr in Florenz durch seine Schilderungen in Schülern und Freunden das Ver-

langen wecken, gleichfalls ihr Scherflein dazu beizutragen, den versunkenen und vergessenen Schatz antiker Kunst in dem damals arg verwahrlosten Rom zu heben und als leuchtendes Muster der geahnten Kunstregeneration zu verehren.³⁰

IV.

CONCURRENZ FÜR DIE ZWEITE BRONCETHÜRE DES BAPTISTERIUMS VON FLORENZ.

Die Ahnung eines herannahenden neuen Aufschwungs der Künste mochte es auch sein, welche die Zunft der Kaufleute, denen die Sorge für Erhaltung und Ausschmückung des Baptisteriums in Florenz oblag, etwa im Jahre 1402 zu dem Entschluss ermuthigte, eine Concurrenz zur Herstellung einer zweiten Broncethüre nach dem Muster und als Gegenstück jener des Andrea Pisano auszuschreiben.³¹ An dieser Concurrenz, zu welcher die Künstler von ganz Italien eingeladen wurden, nahmen folgende sechs Künstler Theil: Niccolò di Piero von Arezzo, Jacopo di Piero della Guercia von Siena, Francesco di Valdambrina, sein Schüler, Simone von Colle in Val d' Elsa, Lorenzo di Cione Ghiberti und Filippo di Ser Brunellesco.

Trotz der Angabe Vasari's nahm Donatello nicht daran Theil, wie dies aus den gleichzeitigen Biographien des Brunellesco und Ghiberti hervorgeht, welche nichts von Donatello's Betheiligung an der Concurrenz melden. Donatello war zu dieser Zeit erst 16 Jahre alt; ausserdem wagte er sich gerade an den Bronceguss erst lange nachher.³²

Die Aufgabe für die Concurrenten bestand darin, auf einem Feld von derselben Grösse und Form, wie die Felder an Andrea Pisano's Erzthüre, das Opfer des Isaak durch Abraham in Relief darzustellen. Nach Vasari wurde dieser Gegenstand gewählt, weil er am geeignetsten war, die Tüchtigkeit der Concurrenten auf die Probe zu stellen, insoferne darauf nackte Gestalten und Gewandfiguren, Thiere und Landschaft vorkommen mussten, und darauf Hochrelief, Halbreliet und Basrelief angewendet werden konnte.³³

Wir sehen, ausser den uns schon bekannten Künstlern,

auch drei Künstler von Siena und dessen Gebiet unter den Concurrenten auftreten, ein sicheres Zeichen, dass sich unterdessen auch in Siena die Kunst fortentwickelt hatte. Allerdings war aber auch dort gegen Ende des 14. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit politischen Ereignissen, die Sculptur von ihrer früheren verhältnissmässigen Höhe unter Giovanni Pisano und seinen Schülern wieder tief herabgesunken. Die Statuen, welche die Capelle der Piazza von Siena schmücken und zwischen den Jahren 1376 und 1384 entstanden, zeigen eine auffallend leblose und trockene Behandlung.³⁴

Giacomo della Guercia war der erste Wiederbeleber der sienesischen Kunst. Er ward im Jahre 1371 zu Siena geboren, wo sein Vater, Piero d' Agnolo di Guarnieri, die Goldschmiedkunst betrieb. Giacomo's ältestes Werk und das einzige uns bekannte, das er vor der erwähnten Concurrenz ausführte, ist die Reiterstatue des Generals Giovanni d' Azo degli Ubaldini, welcher zusammen mit Gian Tedesco die sienesischen Truppen im Kriege befehligt hatte, den Siena damals im Bunde mit Gian Galeazzo Visconti gegen die florentinische Republik führte. Bei der Belagerung des Klosters S. Giusto delle monache starb obiger Bandenführer an einer Krankheit.³⁵ Zur Begräbnissfeier liessen die Sienesen dem verstorbenen General eine Holzpyramide errichten, auf der sein Reiterbild zu stehen kam.³⁶

Die Reiterstatue stellte Jacopo della Guercia auf eine damals noch ganz unbekannte Weise (wie Vasari angibt) her; er fügte das Knochengerüste des Pferdes und des Reiters aus Balken und Stangen zusammen; diese umwickelte er mit Heu und Werg, und das Ganze überkleidete er mit Lumpen, Lehm und Leim.³⁷

Vasari versichert, dass Jacopo kurz darauf einige Marmorstatuen für die Façade des Domes von Siena herstellte; allein die Urkunden des Domes erwähnen seiner nicht um diese Zeit.³⁸

Etwa im Jahre 1399, als die Stadt in Giangaleazzo's Hände kam, wurden Orlando Malavolti und seine Gesinnungsgenossen verbannt; unter ihnen befand sich Giacomo. Er siedelte nach Florenz über und nahm, wie wir sahen, an der Concurrenz Theil.

Dieser Umstand, dass Giacomo della Guercia gerade in dem Moment nach Florenz kam, wo Niccolò d'Arezzo's Ueber-

gangsstyl daselbst herrschend war, ist von grossem Interesse und trefflich dazu geeignet, Licht über die Art und Weise zu verbreiten, wie der sienesischer Künstler dazu kommen mochte, fast gleichzeitig mit den Florentinern verwandte Bestrebungen zu verfolgen. Auch Giacomo della Guercia war einer der frühesten Apostel der Renaissance. Unhaltbar ist aber die vielfach verbreitete Annahme, als könne er „in Betreff der neuen Auffassungsweise sogar gegenüber der florentinischen Sculptur eine zeitliche Priorität in Anspruch nehmen“.³⁹ Denn nicht nur behalten die übrigen Sienesen, wie Giovanni Turini und Andere, bis tief in's 15. Jahrhundert hinein im Styl ihrer Figuren den archaischen Charakter des 14. Jahrhunderts bei, sondern auch Giacomo della Guercia selbst folgt in seinen figürlichen, wie in seinen ornamentalen Sculpturen den florentinischen Neuerungen zeitlich nach. In seiner Ornamentik bewahrte er noch bis tief in's 15. Jahrhundert hinein die gothischen Formen, wenn auch mit feiner, technischer Ausführung, sowie schwungvoller Zeichnung und Belebung bei. Seine Ornamentik bewahrt in dieser Beziehung noch bis weit in das 15. Jahrhundert hinein einen verwandten Charakter mit der Uebergangs-Ornamentik des Niccolò d'Arezzo und ist allerdings auch, wie diese, bereits mit reinen Renaissance-Motiven vermischt. Ebenso nimmt seine Behandlung der Gewandung und des Nackten nie den realistischen Charakter an, welchen Donatello und seine Schüler in ihren Kunstwerken durchführten, sondern erinnert durch gewisse Härten und conventionell-idealistische Styleigenthümlichkeiten fortwährend an die Periode zurück, welche den Ausgangspunkt der florentinischen Renaissance bildete. Da es nun ferner eine Thatsache ist, dass, wie wir schon andeuteten und noch weiter auszuführen haben werden, Niccolò d'Arezzo der Erste war, der einen solchen Vermittlungsstyl zwischen Gothik und Renaissance in die Kunst einführte und mehrere Schüler ausbildete, die, von gleichem Alter untereinander, anfangs in demselben Styl wie Niccolò d'Arezzo fortarbeiteten, sowie dass damit Niccolò d'Arezzo überhaupt auf die Sculptur des beginnenden 15. Jahrhunderts einen massgebenden Einfluss ausübte, so wird unsere Ansicht nicht zu gewagt erscheinen, dass auch Giacomo della Guercia entscheidende Eindrücke von Niccolò d'Arezzo empfang,

die classisch-realistische Impulse in ihm erweckten, wenn er sich auch denselben nie so unbedingt hingab, wie Donatello, sondern stets noch Stylprincipien des 14. Jahrhunderts mit ihnen in Einklang zu bringen suchte. Dass auch Donatello späterhin nicht ohne Einwirkung auf Giacomo della Guercia blieb, werden wir weiter unten sehen und dabei zugleich Gelegenheit finden, diejenigen Werke des Letzteren etwas näher zu besprechen, welche ihrer Entstehung nach später als die jetzt von uns behandelte Kunstperiode fallen.⁴⁰

Ein Anderer unter den Concurrenten für die Thüre des Baptisteriums war Francesco di Domenico del Valdambino, ein Schüler des Giacomo, welcher bis in's Jahr 1413 als Gehilfe bei seinen Arbeiten erscheint und ursprünglich gleichfalls Goldschmied wie Giacomo della Guercia war. Dieselbe Kunst scheint Simone da Colle in Val d'Elsa ausgeübt zu haben, wie aus Vasari's Worten hervorgeht.⁴¹

Gehen wir endlich zu den zwei Hauptconcurrenten Ghiberti und Brunellesco über. Lorenzo di Cione Ghiberti befand sich zu der Zeit, da die Concurrenz ausgeschrieben ward, noch in Rimini, wo er, wie wir sahen, mit Wandmalereien für Pandolfo Malatesta beschäftigt war. Sein nachmaliger Stiefvater, der Goldschmied Bartoluccio, dessen grosses Interesse für Ghiberti's Mutter, Madonna Fiore, vielleicht nicht ohne triftigen Grund auch auf deren Sohn übergegangen war, schrieb nach Eröffnung der Concurrenz seinem jungen Freunde, er solle ja nicht versäumen, sich daran zu betheiligen, da ihm dadurch eine schöne Gelegenheit geboten werde, sein Talent der Welt zu offenbaren, so dass er künftighin vielleicht keine Ohrgehänge mehr zu machen brauche. Ghiberti folgte dem Rath und kehrte nach Florenz zurück, um sofort die Arbeit zu beginnen.⁴²

Brunellesco hatte um diese Zeit bereits begonnen, sich mit Vorliebe der Architektur zuzuwenden. Die oben erwähnten mathematischen Studien bildeten für ihn die Uebergangsbrücke zu derselben. Ihnen verdankte er schon früher eine grosse Gewandtheit in der Construction, welche ihm bald reichlich Aufträge verschaffte. Im Styl befolgte er den zu dieser Zeit noch herrschenden Uebergangsgeschmack.

Für seinen Verwandten Appollonio Lapi hatte er um diese

Zeit ein Haus am Canto de Ricci, in der Nähe des Mercato vecchio, zu erbauen, sowie ein Haus zwischen Via de Banchi und Via de Panzani zu restauriren.

Die Hauptaufgabe, mit der sich Brunellesco's Geist wahrscheinlich schon damals beschäftigte, war jedoch, eine Lösung des schwierigen Problems zu finden, wie die Kuppel für den seiner Vollendung immer näher rückenden Domchor herzustellen sei. Verlegen zerbrachen sich die Dombehörden hierüber schon den Kopf. Jedermann erkannte oder ahnte, dass eine sphärische Kuppel des alten Systems nicht im Stande sein würde, sich über der ungeheuren Weite der Chortribüne zu halten.⁴³

Brunellesco führte die Concurrenz-Arbeit in stolzer Zuversicht und in kürzester Zeit aus, indem er dabei jeglichen Rath Anderer verschmähte. Ghiberti ging im Gegentheil äusserst langsam und vorsichtig zu Werke, zeigte seine Skizzen vielen Freunden und Sachverständigen und nahm unermüdlich die Aenderungen vor, die ihm gut gerathen schienen. Seine Aengstlichkeit zog ihm Brunellesco's Spott zu, der ihm schon von Anfang an nicht besonders hold gewesen zu sein scheint.⁴⁴

Wie wir oben sahen, wurde der Gegenstand der Darstellung den Concurrenten vorgeschrieben. Wie aber gewisse Uebereinstimmungen in den beiden uns erhaltenen Concurrenz-Arbeiten des Brunellesco und Ghiberti andeuten, scheinen auch für die Art und Weise der Ausführung gewisse Bedingungen vorgeschrieben gewesen zu sein. Wenigstens stimmen beide uns noch erhaltene Reliefs darin überein, dass darauf neben Abraham, Isaak und dem Engel sich auch zwei Diener befinden; ausser dem nothwendigen Widder auch ein Esel; auf beiden Reliefs ist die Landschaft felsig und der Altar erhöht.⁴⁵

Auch in der Behandlung der Einzelheiten sind beide Arbeiten unter einander verwandt; die Anatomie zeigt sorgfältiges Studium; die Gewandung hält die Mitte zwischen dem idealen Styl des 14. und dem Realismus des 15. Jahrhunderts, doch so, dass sie bei Ghiberti's Arbeit sich mehr jenem, bei der des Brunellesco mehr diesem zuneigt. Völlig aber weichen die beiden Künstler in der geistigen Auffassung und in den Detailmotiven von einander ab.

Während bei Brunellesco Abraham auf den erschrockenen

Isaak losstürmt, um ihn zu morden — kaum hat der Engel noch Zeit, ihn am Arme zu packen und an der Ausführung seines Vorhabens zu verhindern, — so steht auf Ghiberti's Relief Abraham ruhig und feierlich vor Isaak, der ihm willig den Hals hinstreckt. Ein Engel schwebt über ihnen, Abraham hält inne und horcht auf seine Stimme. Während Brunellesco's Widder sich aus langer Weile am Ohr kratzt, ist Ghiberti's Opferlamm mit Leib und Seele bei der Sache und harrt sanft und ergeben seines Schicksals. Während bei Brunellesco der Esel die müßige Zeit benützt, um sich etwas am frischen Gras zu laben, und von dessen Treibern der eine den antiken, dornausziehenden Knaben nachahmt, der andere seine vom Wege erhitzten Füße an einer Quelle wäscht — so wagen auf Ghiberti's Relief weder Esel noch Treiber die Andacht des Opfers durch frivole Nebenbeschäftigungen zu stören, sondern bilden, malerisch aneinandergelehnt, eine feierliche Gruppe. Kurz, Brunellesco's Darstellung ist lebhafter und genrehafter, diejenige Ghiberti's ernster und monumentaler gehalten. Brunellesco hat mit seinem Thema gespielt, Ghiberti hat es voller Andacht durchgeführt. Brunellesco ist hier in der Auffassung Realist, Ghiberti gothischer Idealist.

Wiewohl Brunellesco's Arbeit also, was harmonische Gesamtstimmung betrifft, Ghiberti's Arbeit lange nicht erreicht, so ist sie anderseits doch reicher an neuen Keimen und Principien, indem sich in ihr das Bestreben übertrieben kundgibt, den Gegenstand mit möglichst reichem, wirklichem Leben zu durchdringen, ein Bestreben, das eine der Hauptströmungen der Renaissancekunst bildete.⁴⁶

Was endlich die Technik betrifft, womit diese beiden Reliefs ausgeführt waren, so bewies Ghiberti seine Ueberlegenheit im Bronceguss auch dadurch, dass seine Arbeit aus einem einzigen Stücke besteht, während an der des Brunellesco die Figuren einzeln auf den Grund angeheftet wurden.⁴⁷

Als der Termin zur Einlieferung der Concurrenzarbeiten abgelaufen war, trat ein Schiedsgericht von 34 Künstlern aller Fächer zusammen, die von Nah und Fern herbeigerufen waren.⁴⁸ Von vornherein verworfen wurden die vier Arbeiten der zuerst erwähnten Concurrenten. Nach Vasari hatten sie folgende Ver-

dienste und Fehler: Bei Giacomo della Guercia waren die Figuren gut gezeichnet und fleissig ausgeführt, doch ohne Eleganz; auch war die Gruppierung derselben nicht glücklich, indem die hinteren Figuren nicht verkürzt waren. — Die Arbeit des Francesco di Valdambrina zeigte gute Köpfe und war sauber durchgeführt; doch waren die Figuren zu klein und die Composition arm an Erfindung und verworren. Diejenige des Simone da Colle war gut gegossen, da dies sein Handwerk mit sich brachte, aber die Zeichnung war mangelhaft. Die Arbeit des Niccolò d'Arezzo endlich war mit vieler Kenntniss ausgeführt, aber die Figuren waren zu dick und kurz und nicht sauber ciselirt. Die der beiden letzteren Künstler waren nach Vasari am wenigsten gelungen.⁴⁹

Was endlich die beiden Arbeiten des Ghiberti und Brunellesco betrifft, so fand das Schiedsgericht in beiden grosse Schönheiten und wagte desshalb keiner den Vorzug zu geben. Man ergriff daher den Ausweg, beide Künstler mit der Ausführung der Broncethüre zu beauftragen. Brunellesco trat hierauf zurück, sei es, wie sein Biograph andeutet, aus Stolz, weil er die Arbeit mit Niemand theilen wollte, sei es, wie Vasari angibt, im Gegentheil aus Bescheidenheit, oder vielmehr selbstverleugnender Anerkennung des Verdienstes.⁵⁰

Am 23. November 1403 erhielt Ghiberti den formellen Auftrag, die in Frage stehende Broncethüre auszuführen.⁵¹

V.

BRUNELLESKO UND DONATELLO IN ROM.

Brunellesco, wie das echte Genie, das sich trotz einer Niederlage seines innern Reichthums bewusst bleibt, grämte sich nicht zu lange über das Fehlschlagen seines Unternehmens, sondern sagte zu sich: „Ich habe nicht gewusst zu siegen, also muss ich nach Rom, wo die guten Sculpturen sind, um dort zu lernen, wie man sie macht.“⁵² Und vielleicht halb unbewusst mochte er bei sich hinzufügen: „Und wo ich noch andere Dinge lernen kann als Sculptur, die mir schliesslich näher am Herzen liegen.“ Er theilte seinem jungen Freunde Donatello den Plan mit, nach Rom zu gehen, und mit Freuden erklärte sich dieser bereit, ihn zu begleiten.

„Brunellesco,” sagt Vasari, „konnte nie einen Geist finden, der ihm mehr zusagte, als der des Donato. In vertraulichem Gespräch fanden sie gegenseitig Genuss aneinander und tauschten ihre Ansichten über die Schwierigkeiten ihrer Kunst aus.”

Man ersieht schon aus diesen Worten, wie die enge Freundschaft zwischen beiden Künstlern gemeinsame künstlerische Interessen ebenso zur Grundlage hatte, wie sie zu deren Förderung wirksam beitragen musste. Es wird deshalb kein müssiges Unternehmen sein, auch den Privatcharakter beider Künstler, soweit er auf ihre künstlerische Eigenthümlichkeit zurückwirken konnte, in Kurzem zu skizziren.

Der Grundzug im Charakter des jungen Brunellesco war: „Sucht nach verdientem Ruhm.” Um dieses Streben herum gruppirt sich alle seine übrigen Eigenschaften und Neigungen. Ehre suchte er schon beim Knabenspiel, bei dem er stets eine gebietende Stellung einnahm. Keine Strafe wirkte mächtiger auf ihn, als Schande, als begründete Demüthigung seines Selbstgefühls; er musste sie um so tiefer fühlen, als ehrgeizige Naturen ebenso reizbar als für eine wahre Kritik empfänglich sind. Zu dem Ehrgeiz und der Reizbarkeit gesellte sich jedoch bei ihm nicht, wie oft, ein phantastischer Sinn, der Entwürfe fasst, ohne Rücksicht auf deren Ausführbarkeit, und der daher täglich ebenso viele Pläne wieder fallen lässt, als er neue ausheckt; er besass kein sanguinisches Temperament, das von momentanen Inspirationen abhängig ist. Nein, trotz seiner umfassenden Gedanken und geistigen Interessen, trotz seiner schöpferischen Erregbarkeit und Empfänglichkeit besass er doch zugleich einen so scharfen und kalten Verstand, eine so gleichmässige und eiserne Ausdauer und Energie in der Durchführung seiner einmal gefassten und als ausführbar erkannten Pläne, dass er darin sich durch kein äusserliches und zufälliges Hinderniss abschrecken liess und den nüchternsten, blossen Verstandesmenschen übertraf. Wenn er aber einerseits sich stets dessen bewusst war, was er vermochte, so nahm er anderseits gerne Belehrung an und anerkannte ohne Rückhalt die bedeutende Leistung eines Andern, fern von jeder falschen Ueberhebung. Als Knabe schon bewies er den Lehrern und Vorgesetzten, die sein Vertrauen gewonnen hatten, warmen Dank und unbegrenzte

Hingebung. So lange man ihn nicht beleidigte oder zurücksetzte, bezeugte er die äusserste Liebenswürdigkeit gegen Jedermann und war stets mit Rath und That zur Hilfe bereit. Legten ihm aber Neid und Unvermögen Hindernisse in den Weg, oder geschah ihm sonst ein Unrecht, so empfand er es tief und ward von Bitterkeit gegen seine Beleidiger erfüllt; zwar ertrug er die Kränkung schweigend, so lange der Sieg seiner Ideen von Geduld und Ueberredung abhing; hatte er aber das Heft in Händen, dann wusste er sich durch schneidenden Hohn an seinen Gegnern und Belästigern zu rächen. Ja, sein Hang zum Sarkasmus traf oft auch harmlose arme Teufel. Nur manchmal riss seine Geduld, und er konnte das Werk langer Mühen wieder zerstören, um sich nicht den Launen Anderer fügen zu müssen.

Keine bessere Ergänzung hätte seine etwas herbe Natur finden können, als in Donatello's sanguinischem, sorgloserem Temperament. Zwar fehlte auch diesem keineswegs weder Ehrgeiz noch reizbarer Künstlerstolz (wie er zumal letzteren mehrmals in seinem Leben bewies), allein andererseits behandelte er doch auch die unbedeutendsten Aufgaben mit derselben Liebe wie die grossen; der geringere Grad von verzehrendem Ehrgeiz ward bei ihm ersetzt durch eine ungemeine Lebendigkeit und Freudigkeit in der Auffassung alles dessen, was ihn umgab oder beschäftigte, sowie durch eine vielleicht einzige Leichtigkeit geistreicher und gehaltvoller Production. Hiermit hängt zusammen sein lebhaft Alles mitempfindendes Herz, seine echt poetische Intuition. Den tiefsten Schmerz erfasst er in seiner ganzen Grossartigkeit und tragischen Poesie, die tollste, heiterste Laune stand ihm ebenso zu Gebote.

Er besass ohne Zweifel einen Humor und eine Elasticität, um die sein cholerischer Freund ihn wohl manchmal beneiden mochte.

Brunellesco, als der Aeltere und Reflectirtere, mochte im Anfang ihrer Laufbahn eine Art leitender und rathender Stellung seinem Freunde gegenüber einnehmen, so dass die beiden Künstler persönlich dasselbe Verhältniss zu einander einnahmen, als es den von ihnen vertretenen Künsten zu einander angemessen ist. Und wirklich erklären sich vielleicht auch zum Theil aus diesem persönlichen Verhältniss der beiden Gründer der

Renaissance zu einander die normalen Beziehungen, in welchen Architektur und Sculptur des 15. Jahrhunderts zu einander standen, indem damals letztere nie versäumte, ihre Rolle als Schmuck oder Gipfelpunkt eines architektonischen Ganzen oder einer architektonischen Grundlage zu vertreten.

Kehren wir zu dem Moment zurück, da am Schlusse des Jahres 1403 Brunellesco seinen jüngeren Freund zur Reise nach Rom beredete. Vor Allem hiess es jetzt das Reisegeld auftreiben. Brunellesco verkaufte ohneweiters ein Landgut, das er in der Nähe von Florenz bei Settignano besass;⁵³ Donatello erhielt vielleicht von den Martelli und anderen Gönnern das Nöthige und etwas mehr. So wanderten sie denn wohlgemuth nach der ewigen Stadt. Als sie hier nur zu bald auf den Grund ihres Geldbeutels angelangt waren, verwertheten sie ihre Geschicklichkeit als Goldschmiede, um in der einen Hälfte der Woche so viel Geld damit zu verdienen, als sie für ein sorgenfreies Leben und Studium in der andern Hälfte nöthig hatten.⁵⁴ Eine weitere Arbeitstheilung war bestimmt, ihnen die verlorene Zeit wieder einzubringen; Abends prüfte der Eine durch, was der Andere des Tags über gezeichnet hatte. „Weder dem Einen noch dem Andern fielen Familiensorgen zur Last, da sie weder Frauen noch Kinder hatten, und sie waren wenig darum besorgt, wie sie ässen oder tranken, oder wie sie lebten und sich kleideten. . . .“

Brunellesco liess sich, nach Vasari, bei seinen Studien in Rom vor Allem von zwei grossen Ideen leiten; erstens war er bestrebt, die gute Architektur wieder zur Geltung zu bringen, sodann wollte er die Art und Weise finden, um die Kuppel von S. Maria del Fiore (dem Dom) in Florenz zu wölben, welche seit Arnolfo's Tod ohne einen ungeheuren Aufwand an Holzgerüsten sich Niemand hatte getrauen wollen zu construiren. Von letzterem Plane theilte er Niemandem, selbst Donatello nicht, etwas mit; keine Schwierigkeit, die in der Wölbung der Pantheonkuppel gelöst war, liess er unbeachtet; ebenso studirte und zeichnete er alle anderen Wölbungen, die sich noch vom alten Rom her erhalten hatten.⁵⁵ Brunellesco's anonymer Biograph sagt ferner: „Und er studirte die verschiedenen Arten von Rüstbögen und anderen Gerüsten, sowie die Fälle, wo

man deren entbehren könnte, um Mühe und Kosten zu ersparen, und wie man dann zu verfahren habe, wenn man wegen der Grösse der Wölbungen und wegen anderer Gründe keine Gerüste anwenden konnte."

Auch die Arten der antiken Construction, sowie die Instrumente, deren sich die Alten dabei bedient hatten, unterwarf er genauen Untersuchungen und Nachforschungen. Er studirte ihre Arten zu mauern, zu stützen, zu verklammern, und schloss, mit Hilfe seiner mathematischen Kenntnisse, auf die Mittel, welche die Alten benutzt haben mochten, Lasten zu bewegen und zu heben, und kam dabei auf die Erfindung von einer Anzahl neuer Maschinen.⁵⁶

Ebenso wenig vernachlässigte er aber auch den decorativen Theil der antiken Architektur, und hierin berührten sich seine Interessen mit denen des Donatello. Er mass und zeichnete genau die Profile, Gesimse, Firste, Architrave, Fenster, Bögen, Pilaster, Basen, Säulen und Capitäle etc. der alten Gebäude, sowie deren musikalische Proportionen und Symmetrien. Und mit feinem Blick erkannte er bald die Unterschiede der verschiedenen Ordnungen, wie jonisch, dorisch, toscanisch, korinthisch und attisch, und wie eine jede Ordnung ihr eigenes System und ihre eigenen Verhältnisse habe. Diese Ordnungen wandte er später mit Bewusstsein und scharfer Unterscheidung an seinen Gebäuden an. Im Zusammenhang damit widmete er auch der Ornamentik der Alten ein sorgfältiges Studium.⁵⁷

Was Schmuck und äussere Gliederung der Architektur betrifft, musste also, wie wir schon erwähnten, sein Studium Hand in Hand mit dem des Donatello gehen. Ebenso aber versagte Brunellesco andererseits auch den Gegenständen nicht sein Interesse, denen Donatello vor Allem, jedenfalls mit einer glühenden Leidenschaft und Begeisterung, wie sie in seiner Natur lagen, nachging, nämlich den Statuen, Reliefs, geschnittenen Steinen und allen sonstigen figürlichen Darstellungen der antiken Sculptur.

Da beide Freunde bei ihren emsigen Studien in der damals noch fast unberührten Ruinenstadt Rom mancherlei Funde von Capitälen, Basen etc. machten, die, von Gestrüpp überwachsen, halb aus dem Boden hervorragten, so schritten sie oft

auch zu Ausgrabungen, um die Anlage der verschütteten Tempel und Paläste besser zu erkennen. Hierbei machten sie manchen reichen Fund, nicht nur an schönen architektonischen Gliedern und herrlichen Statuen, sondern auch an Münzen und geschnittenen Steinen. So, heisst es z. B., hätten sie eines Tages eine antike Urne voll von Medaillen gefunden. Verwundert schauten die, damals sicherlich nicht weniger als heute abergläubischen und verdummtten Bürger von Rom diesem seltsamen Treiben der Forestieri zu, die ihnen bald nur noch als Schatzgräber galten.⁵⁸

Sowohl Brunellesco als Donatello kehrten jedoch für diesmal der ewigen Stadt bald wieder den Rücken zu.⁵⁹ Im Jahre 1406 finden wir Beide wieder in Florenz. Im Januar desselben Jahres wurde Brunellesco als Goldschmied zusammen mit den Goldschmieden Simone di Andrea (vielleicht der angebliche Bruder des Donatello), Lorenzo di Bartolo (Ghiberti), sowie mit Niccolò d'Arezzo und Benedetto il Pellegrino in einen Rath erwählt, der von den Dombauherren berufen wurde. Im Februar desselben Jahres werden sie jedoch schon wieder abgedankt. Vielleicht wurden sie wegen einiger Fenster für den Dom zu Rathe gezogen, da wenigstens am 14. März desselben Jahres Ghiberti in einer solchen Angelegenheit bezahlt wird. Nach Vasari wäre Brunellesco nach Florenz zurückgekehrt, weil er das Klima von Rom nicht vertragen konnte; als Zeit seiner Rückkehr gibt Vasari das Jahr 1407 an, womit er diesmal dem wirklichen Datum näher kommt, als es ihm sonst bei chronologischen Angaben meist zu geschehen pflegt.⁶⁰

Schon diese Berufung des Brunellesco zu einer Berathung in der Dombauehütte zeigt uns, dass er bereits ein bedeutendes Ansehen in baulichen Angelegenheiten geniessen musste. Damit stimmt Vasari's Meldung überein, dass er bei seiner Ankunft mehrere Zeichnungen und Rathschläge für Bauten gab, welche während seiner Abwesenheit gelitten hatten. Auch sein Biograph erzählt, dass man ihn um diese Zeit schon bei allen Neubauten um Rath fragte, und dass dadurch sein Ruhm stieg. — Gleichwohl nahm Brunellesco jetzt noch keinen bleibenden Aufenthalt in Florenz, sondern kehrte bis zum Jahre 1420 noch öfter nach Rom zurück, um sich in seiner stets mehr zur Reife

gedeihenden Idee für die Kuppelconstruction durch fortwährende neue Studien immer mehr zu bestärken und zu befestigen.

Donatello kehrte das erste Mal wahrscheinlich zusammen mit Brunellesco zurück, da wir auch ihn bereits im November 1406 wieder als in Florenz anwesend genannt finden. — Wie Brunellesco, so war auch er nicht nur mit Eindrücken und Studien über den Styl der antiken Sculptur und Ornamentik, sondern jedenfalls auch mit Proben davon reich beladen zurückgekehrt. Cosimo de Medici liess sich durch Donatello's Rathschläge zur Anlegung seiner Antikensammlung bewegen und mochte auch manche Sculptur und Gemme direct durch Donatello's Bemühung erhalten haben.⁶¹

Donatello war es nicht sobald wieder vergönnt, die Quelle seiner Studien, Rom, zu sehen; vielmehr nöthigte ihn die Dürftigkeit seiner häuslichen Verhältnisse, sofort energisch in Florenz Hand anzulegen und praktische Arbeit zu suchen.

VI.

DER SCULPTUR-RENAISSANCE GÜNSTIGE BAUVERHÄLTNISSE.

Der Anfang des 15. Jahrhunderts, da Donatello sowohl, wie sein grösster Nebenbuhler Ghiberti ihre Thätigkeit begannen, war für das Gedeihen der Sculptur aussergewöhnlich günstig.

Während zu Ende des 13. Jahrhunderts in Folge des Sieges des Guelfenthums über das kaiserlich gesinnte Ghibellinenthum die Bürgerschaft von Florenz mit vorher nie dagewesenem patriotischen Aufschwung die Mehrzahl der monumentalen, öffentlichen, theils den Staatsgeschäften, theils dem Cult geweihten Bauten begonnen hatte, so verlief das 14. Jahrhundert, bei manchen Unterbrechungen, hauptsächlich mit der bloss architektonischen Ausführung der begonnenen Bauten. In diesem Jahrhundert wurden der Palast der Signori, die Kirchen Santa Croce und S. Maria Novella, die Loggia del Bigallo, die Loggia dei Signori, Or San Michele, der Dom ausgebaut und die einen mehr, die anderen weniger ihrer architektonischen Vollendung entgegengeführt. Mit figürlichem Schmuck ward aber bereits im 14. Jahrhundert bloss die Loggia dei Signori und theilweise der Dom versehen.

Die Hauptsache von sculptorischer Ausschmückung, wie auch selbst die architektonische Vollendung des Doms war erst dem 15. Jahrhundert vorbehalten. Ebenso erhielt die Kirche Or San Michele erst im 15. Jahrhundert ihren reichen, äusseren Schmuck an Sculpturen, während allerdings das Marmortabernakel des Orcagna vielleicht das Meisterwerk der Sculptur des 14. Jahrhunderts darstellt. Auch das Baptisterium hatte im 14. Jahrhundert erst eine Bronceothüre erhalten, zwei sollten ihr noch nachfolgen. Und der Silberaltar, der im 14. Jahrhundert begonnen ward, doch auch erst im 15. zur Vollendung gedieh, war als Werk der Goldschmiedkunst nur in zweiter Linie wichtig für die Entwicklung eines monumentalen Sculpturstyls.

Wie aber die Regierung von Florenz zu Anfang des 15. Jahrhunderts eine Fortsetzung und ein ruhmvolles und gedeihliches Ausleben der Optimaten-Oligarchie bildet, welche im Verlauf des 14. Jahrhunderts unter der Führung der Albizzi aus dem siegreichen guelfischen Bürgerthum emporgewachsen war und sich als wahre Vertreterin des republikanischen Guelfenthums (allerdings mit Annäherung an die Ideen der Republik Venedig) betrachtete, so hielten sich auch die Lenker des florentinischen Staates zu Beginn des 15. Jahrhunderts (unter denen Niccolò d'Uzzano, Gino Capponi und Andere hervorragten) patriotisch verpflichtet, die im vorhergehenden Jahrhundert, beim beginnenden Glanz des republikanischen Optimatenregiments, unternommenen, zum Ruhm und Glanz des Staates dienenden öffentlichen Bauten, dem ursprünglichen grossen Plan möglichst entsprechend, würdig durchzuführen und zu vollenden.

Der Anfang des 15. Jahrhunderts ist desshalb noch wie das Ende des 13. und das ganze 14. Jahrhundert durch das Vorwiegen der öffentlichen Kunstförderung über die der Privaten gekennzeichnet. Die Privaten treten als Mäcene erst mit dem Beginn der Herrschaft der Medici, sagen wir von 1434 an, in den Vordergrund.

In dieser ersten Epoche des 15. Jahrhunderts bewahrt die Kunst desswegen einen noch monumentaleren Charakter, als späterhin, da die Kunstwerke von der freien Luft in die Gemächer der Grossen rücken. Die Sculptur speciell, die aus den eben genannten Gründen zu Anfang des 15. Jahrhunderts ganz

besonders öffentliche Förderung genoss, entfaltete einen statuarischen, monumentalen Charakter, der ihr später wieder verloren ging, bis Michel Angelo ihn wieder gewaltsam auffrischte, dadurch aber nur den erzwungen imposanten, nicht aus inneren Gründen grossartigen Barokstyl schuf, der nicht mehr der Ausdruck eines blühenden, stolzen, öffentlichen Gemeinwesens und Bürgerthums ist, sondern die Aeusserung des bombastisch sich aufblasenden und prahlerisch-heuchlerisch imponiren wollenden Despotismus und Jesuitismus.

Der Ausbau und die Ausschmückung des Doms, sowie die der Kirche Or San Michele sind, neben der Baptisteriumthüre, vor Allem diejenigen öffentlichen Unternehmungen zu Anfang des 15. Jahrhunderts, welche der Sculptur dieser Epoche Gelegenheit geben, sich zu entfalten. Und zwar geht die bildhauerische Ausschmückung des Doms nicht nur im 15. Jahrhundert der von Or San Michele, wenigstens theilweise, zeitlich voran, sondern sie begann, wie wir schon bemerkten, bereits im 14. Jahrhundert und bildet demnach eine ununterbrochene Kette von Arbeiten durch zwei Jahrhunderte hindurch, welche vor Allem geeignet ist, ein Bild des leisen Ueberganges des Styls vom 14. Jahrhundert in den des 15. zu geben.

Wir wollen demnach zunächst von den bildhauerischen Arbeiten für den Dom sprechen, wenigstens bis zu dem Punkt, da diejenigen von Or San Michele mit ihnen zeitlich zusammenfallen. Und dies um so mehr, als auch Donatello seine nachweislich frühesten Spuren gerade durch Arbeiten für den Dom verdiente.

Ehe wir jedoch zu dieser Untersuchung schreiten, wird eine kurze Uebersicht über die Baugeschichte des Doms am Platze sein, und wäre es auch nur, um unsere obigen Bemerkungen zu bestätigen.

An der Stelle, wo heute der Dom steht, befand sich schon seit ältesten Zeiten eine Kirche, welche im Jahre 490 zur Kathedrale von Florenz erhoben ward und im Jahre 680 den Namen S. Salvatore in den von Sta. Reparata umtauschte, zum Gedächtniss an den Tag, da Radagais vor den Mauern von Florenz geschlagen ward. Diese Kirche war nach Giovanni Villan „von sehr plumper Gestalt und klein im Verhältniss zu einer

solchen Stadt", wesshalb im Jahre 1294 „die Florentiner darin übereinkamen, sie zu erneuern, zu vergrössern und ganz aus Marmor mit Sculpturen auszuführen". Im Jahre 1296 wurde der Grundstein zu dem neuen Bau gelegt, mit welchem Arnolfo di Cambio von Colle beauftragt war. Dieser musste ihn energisch betreiben, da er im Jahre 1299 von allen Steuern befreit ward: „wegen seines Fleisses, seiner Erfahrung und seines Geistes, durch welche die Gemeinde und das Volk von Florenz einen anmuthigeren und ehrwürdigeren Tempel, als irgend einer in Toscana sei, zu erhalten hoffe, wie sich aus dem prächtigen und sichtbaren Anfang dieses durch Arnolfo begonnenen Baues schliessen lasse".

Nach dem Tode des Arnolfo im Jahre 1310 blieb der Bau wegen innerer Unruhen und Bankerottes, sowie wegen unglücklicher Kriege gegen die auswärtigen Ghibellinen bis 1331 liegen. So heisst es in einem Beschlusse von 1318, durch welchen eine Geldsumme für den Bau bestimmt wird, „dass er wegen Geldmangels langsam vorrücke, ja fast gänzlich unterbrochen sei".

Von Arnolfo's Bauthätigkeit rührte wahrscheinlich nur noch die innere Mauerschicht der Façade bis zum grossen Rundfenster, sowie ein Theil der Seitenmauern des Langschiffes her. Auch hatte er die Façade wie die Seiten des Langschiffes bereits begonnen, mit Marmor- und Serpentinfeldern zu incrustiren, wie sich aus Incrustationsresten älteren Styls ergibt, die man unter den späteren Mauerschichten der Façade entdeckt hat. Diese wurde nämlich später durch eine neue Mauerschicht verstärkt und um das Mittelschiff erhöht, wobei die Wand-Incrustation, wie die Portalbögen des Arnolfo überdeckt wurden.

Die zweite Bauperiode beginnt mit dem Jahre 1331, da die Oberbauleitung an die mächtigste der Zünfte, die Wollenzunft, übertragen wurde, aus deren Mitte eine eigene Baubehörde erwählt ward. Diese ernannte im Jahre 1334 Giotto zum Ober-Baumeister und als solcher wirkte er bis zu seinem Tode (1336). Giotto legte den Grund zum Campanile und von ihm rührt wahrscheinlich auch die Incrustation des untersten Stockwerkes desselben mit den Reliefs von ihm und Andrea Pisano, sowie mit dem Portal, auf der eine Statue des Letzteren steht, her. Ferner begann Giotto die Mauern des Langschiffes

mit Incrustation zu bedecken. Diese führte er über denen des Arnolfo aus; denn an der südlichen Ecke der Façade ward ein Theil der Incrustation des Schiffes abgenommen und darunter Theile einer älteren entdeckt. Und zwar rühren von Giotto wahrscheinlich noch die Theile der beiden Langschiffseiten zunächst der Façade her, welche sich sowohl durch die Composition und Proportion der beiden daran befindlichen Portale, wie durch die der Fenster, der Lisenen und der Wand-Incrustation von dem übrigen Theil der Langschiffseiten bis zum Chor scharf unterscheiden.

Die sechs Lisenen am älteren Theil der südlichen Seitenwand sind schlanker und stehen näher bei einander als die am späteren Theil. Ebenso ist das Portal, sowie die vier Fenster zunächst der Façade, welche von diesen Lisenen eingeschlossen sind, schlanker, spitzgiebliger, gothischer gehalten, als die späteren Fenster und Portale, deren Oeffnungen breiter und höher sind, während ihre Giebel einen stumpferen Winkel zeigen. Ganz abgesehen von der gänzlichen Verschiedenheit in der Detailgliederung der älteren Wände, Lisenen, Fenster und Thüren und der der späteren. Dies gilt auch von der Nordseite zunächst der Façade. Ja, hier zeigt das Portal einen ganz besonders alterthümlichen Charakter in den säulentragenden Löwen und der übrigen noch ganz gothisch-pisanischen Details. Da die Fenster dieses älteren Theiles den späteren Dispositionen im Innern nicht mehr entsprachen, so wurden sie ausgefüllt und mit blinden Scheiben versehen.

An der Façade scheint Giotto, entgegen der Tradition, nicht Hand angelegt zu haben. Auch wurde an den älteren Theilen der Seitenwände nach seinem Tode noch fortgearbeitet. Den Bau des Campanile führten Taddeo Gaddi und Neri di Fioravante nach seinem Plane weiter, indem sie jedoch eine viereckige statt der projectirten runden Wendeltreppe emporführten.

Bis zum Jahre 1353 trat im Allgemeinen eine Stockung des Baues ein, wozu auch die Pest vom Jahre 1348 mit Veranlassung sein mochte. Andererseits flossen aber durch diese dem Dombau viele Legate zu, so dass man im Jahre 1353 beschloss, denselben mit neuem Eifer aufzunehmen. Und zwar wurde

fortan der Dom von Santa Reparata in Santa Maria del Fiore umgetauft; auch sollte er grösser ausgeführt werden, als ihn Arnolfo projectirt hatte. — Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini wurden zunächst mit dem Bau betraut. Sie entwarfen einen neuen Plan, durch welchen in Dimensionen, Verhältnissen und in der ganzen Form Arnolfo's Project durchaus verlassen wurde. Am 24. Juni 1357 wurde die Zeichnung der neuprojectirten Façade öffentlich ausgestellt, und am 19. Januar 1358 begann man die Fundamente der neuen Façademauer zu legen. Diejenige des Arnolfo war nicht blos zu schwach, sondern auch zu niedrig für die neuprojectirte Anlage; so weit sie sich erhob, wurde sie durch eine neue Mauerschicht verstärkt; darüber hinaus wurde die ganze Front des Mittelschiffes in der Gesammdicke der alten und neuen Mauer neu aufgeführt.

In Bezug auf die Breite des Langschiffes wurde Arnolfo's Anlage beibehalten; dagegen sollten die Schiffe eine viel bedeutendere Länge und auch die Kuppelkreuzung und der Chor eine weit grössere Ausdehnung erhalten, als dies im Plane des Arnolfo gelegen war. Ebenso wurde die neue Kirche um etwa 11 Braccien höher entworfen als die alte. Das nächste, was man thun musste, war, den Kirchhof, eine Kirche (S. Michele Bisdomini), sowie eine Anzahl Privatwohnungen niederzureissen, welche der neuen Anlage gegen den Chor hin im Wege standen. Der erste Beschluss hiezu wurde schon am 12. Juni 1355 gefasst.

Gleichzeitig begann man im Innern die Pfeiler zu errichten und die Wölbungen zu spannen. Nach langem Schwanken entscheidet man sich für das Pfeilermodell des Francesco Talenti und verwirft das bereits gewählte des Andrea Orcagna. Vom 16. August 1357 an beginnt man mit der Herstellung der Pfeiler; feierlich wird der Grundstein zum ersten gelegt; die Fundamente dazu werden circa 11 Braccien tief gelegt. Bald darauf, am 17. November 1357, legt man auch das Fundament zum ersten inneren Wandpfeiler. Am 12. December 1358 ward beschlossen, dass den Wandpfeilern aussen Strebepfeiler entsprechen. Diese erhalten eine mindestens viermal bedeutendere Stärke als die am älteren Theil der Kirche und schliessen einen $2\frac{1}{2}$ mal so grossen Raum als jene ein. Desshalb wurde auch vorge-

schlagen, sie mit drei Fenstern zu unterbrechen, doch entschied man sich für je eines, wahrscheinlich der Stärke der Mauern zu Liebe. Statt der ursprünglich von Arnolfo projectirten Giebelabschlüsse der Seitenwände des Langschiffes erhält dieses jetzt, wahrscheinlich nach Francesco Talenti's Entwurf, Galerien. Vom Jahre 1364 an beginnt man bereits mit der Construction der Gewölberippen, wozu Giovanni di Lapo Ghini (der vom 22. Januar 1363 von Neuem Francesco Talenti's College in der Oberleitung des Baues war, nachdem er vom 12. December 1358 bis dahin durch Alberto Arnoldi ersetzt gewesen) am 18. Juli 1365 das Gerüst hergestellt hat. Gleichzeitig brachte man an den erhöhten Wänden des Mittelschiffs je ein Rundfenster innerhalb einer jeden Bogenlünette an. Bald rückte auch die Aufgabe heran, den Chor auszubauen. Drei Modelle wurden verfertigt, eines schon 1355 von Francesco Talenti, eines von dem Sohn desselben, Simone, eines von einer Gesellschaft von Malern, Goldschmieden und Bildhauern im Jahre 1366; Francesco Talenti ist so uneigennützig, weder sein eigenes noch das seines Sohnes, sondern das der Consorten als das beste zu bezeichnen. Auch die Operai des Doms entscheiden sich dafür, wesshalb es am 20. August 1366 zur Ausführung bestimmt wird. Vom Jahre 1368 bis etwa 1382 geschieht wieder wenig für den Dombau; Schuld hieran waren zunächst vermuthlich Parteikämpfe, welche Florenz nach der Beseitigung der Gefahren, die von Bernabò Visconti gedroht hatten, mit neuer Heftigkeit zerrissen. Die mächtigen Bürgerfamilien der Albizzi einerseits, der Ricci und Medici andererseits machten sich die erste Stellung in der vom alten Adel befreiten Stadt streitig. Beide trachteten, sich im Magistrat der Welfenpartei, welcher 1267 nach Manfred's Tod gegründet worden, und gleichsam einen Staat im Staat bildete, der Oberleitung zu bemächtigen. Schliesslich gelang es dem Piero degli Albizzi, und er begann seine Gegner rücksichtslos als Ghibellinen zu „ammoniren“, d. h. von den Aemtern auszuschliessen oder gar zu verbannen. Als er aber darin immer rücksichtsloser verfuhr und nahe daran war, die Staatsleitung völlig an sich zu reissen, da erhoben sich die Bürger, besonders auf Anstiften von Salvestro de Medici, der mit seiner Familie zu den eifrigsten Vertretern der Partei Ricci

gehörte, und zügelten durch Gesetze den Uebermuth der Albizzi-schen Partei; ja Piero selbst wurde hingerichtet. Die eine Bewegung rief jedoch eine andere, wildere hervor, die in ihrer Tendenz derjenigen verwandt war, die schon im 13. Jahrhundert durch Giano della Bella erregt worden war. Die unterste Classe des Volkes, diejenigen Arbeiter, welche vermöge ihres niederen Handwerkes keine eigene Zunft bilden konnten, dachten, was hilft es uns, wenn unsere Herren unter einander um die Herrschaft streiten; versuchen wir es, diese ganze Classe der „fetten“ Bürger zu stürzen und uns der Herrschaft zu bemächtigen, dann werden wir unsere Lage bessern. Die Sansculotten von damals, „die Ciompi“, erstürmten den Regierungspalast; ihr neuerwählter Gonfaloniere, Micchele di Lando, obwohl von niederster Herkunft, handhabte jedoch die Staatsleitung voller Mass und Verstand. Ja, er liess sich, zum Schaden seiner Partei, zu sehr in Transactionen mit den Ricci und Medici ein, so dass diese bald unvermerkt dem Volke wieder die Zügel der Regierung entwunden hatten. Und als sie sich bald durch Gewaltacte gegen das Volk wie gegen die Albizzi'sche Partei allgemein verhasst machten, gelang es dieser letzteren wieder, im Jahre 1382 sich der Staatsleitung zu bemächtigen, der sie fortan 50 Jahre lang zwar mit Härte, doch auch mit grosser Energie, mit Patriotismus, Ruhm und Glück oblag.

Es ist schwerlich zufällig, dass mit dem Wiedereintritt dieser Partei in ihre seit vier Jahren verlorene Machtstellung auch ein neuer Eifer in den öffentlichen Bauten, zumal in den Arbeiten des Doms erwacht. Und zwar werden jetzt zunächst bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts hinein hauptsächlich bildhauerische Arbeiten zur Ausschmückung der Façade, des Glockenthurmes, sowie der neuen Portale unternommen, welche am verlängerten Langschiff, zunächst der Chortribüne, eines südlich und eines nördlich angebracht wurden. Ausserdem beginnt man den Bau der Capellen um das Choroctogon herum (am 1. Januar 1383). Die Capelle der heiligen Maria wird 1398 vollendet und von den Malern Lorenzo di Bicci, Mariotto Nardi, Giuliano d'Arrigo (genannt Pesello), sowie Ambrogio Baldessi ausgemalt; andere werden erst im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendet, worüber später.

An der Façade wird im Jahre 1383 für das grosse mittlere Rundfenster an der erhöhten Wand des Mittelschiffes das „Marmorrad“, d. h. das radienförmige Masswerk hergestellt. In den Jahren 1387 und 1388 stellt Piero di Giovanni Tedesco die Figuren der Apostel S. Andreas und S. Simon her, welche ein Portal, vermuthlich ein Seitenportal, flankiren sollten. In den Jahren 1388 bis 1390 stellt er ferner die Statuen des S. Johannes Baptista und S. Johannes Evangelista „proponendo eas ante januam majorem etc.“ her. Auch an den Statuen eines S. Marcus, S. Matthäus, S. Jacob, S. Thomas, S. Bartholomäus und S. Stephanus, sowie an der eines Engels, sämmtlich für die Domfaçade, arbeitet er in den Jahren 1387 - 1390. 1393 wird er für eine weitere Engelfigur bezahlt. 1394 arbeitet er an einem Marmorsims mit Blattwerk für die Domfaçade. 1395 werden ein S. Victor desselben Künstlers und ein S. Barnabas des Giovanni d' Ambrogio in Nischen der Domfaçade angebracht. Auch einen Hirten mit dem Stock stellt Piero di Giovanni in diesem Jahre her. Im November geht er nach Carrara, um vier Blöcke für Statuen zu kaufen. Zwei davon, S. Ambrosius und S. Hieronymus, führt Piero di Giovanni, zwei andere, S. Gregorius und S. Augustinus, Niccolò d' Arezzo im Jahre 1396 aus. Diese Statuen sollen das Hauptportal flankiren. — 1399 arbeitet Piero an einer Madonna mit dem Kind, die wahrscheinlich auch für die Façade bestimmt war.

Sämmtliche diese Statuen wurden bemalt und theilweise auch zuerst von Malern gezeichnet.

Im Jahre 1402 endlich arbeiten Lorenzo di Giovanni d' Ambrogio, Niccolò di Piero und Urbano d' Andrea di Venezia am Hauptportal. Niccolò di Piero von Arezzo erhält ausserdem den Auftrag, einen Engel nach dem Muster desjenigen über dem Hauptportal herzustellen, der nach obigem wahrscheinlich von Piero di Giovanni Tedesco war.

Ueber das Aussehen dieser Façade kurz vor ihrer Zerstörung am 21. Januar 1586 gibt uns ein Augenzeuge dieses barbarischen Actes ziemlich ausführlichen Bericht. Darnach war die Façade ungefähr bis zur Mitte in „deutscher“ Architektur ausgeführt. (Wie denn Piero di Giovanni Tedesco in der That seit der Wiederaufnahme der Arbeiten an der Façade im Jahre

1382 einen entscheidenden Einfluss auf deren Styl ausgeübt zu haben scheint, da er nicht nur die grosse Mehrzahl der Figuren für dieselbe, sondern auch, wie wir oben sahen, architektonische Glieder herstellte.) Italienische Forscher möchten dies allerdings aus schlecht verstandenem Patriotismus vertuschen. Vielleicht war dies auch ein Grund, warum man im 16. Jahrhundert die *Façade* so rücksichtslos zerstörte. Jedenfalls ist dieses nicht vereinzelte Eingreifen eines Deutschen in die italienische Kunst für die Forschung von Interesse.

Obiger Berichterstatter meldet weiter, dass die *Façade* voller Nischen mit Statuen war, die in sehr schöner Ordnung vertheilt waren. Auch kleine Capellen waren daran angebracht, die durch sehr schöne und mannigfaltige, glatte und gewundene Säulen getrennt und gestützt waren. Die Mannigfaltigkeit der Marmorarten und Porphyre, die Verschiedenheit der Statuen und Säulen machte einen sehr reichen Eindruck. Das Mittelportal war von vier sitzenden, überlebensgrossen Figuren in Nischen eingefasst. Diese sind aus späterer Zeit und haben wir später darüber zu sprechen. Sie verdrängten also die vier Doctoren von Piero di Giovanni und Niccolò d' Arezzo, welche ursprünglich diese Stelle einnahmen.

Ueber dem Hauptportal befand sich eine hübsche Capelle mit der Statue der Madonna und dem Christkind darin (von Piero di Giovanni Tedesco), das mit viel Anmuth auf ihrem Schooss sass und leuchtende Augen hatte, die wahr schienen, weil sie von Glas waren: zu ihren Seiten standen die Statuen des S. Zanobius und der Sta. Reparata, und zwei sehr schöne Engel (ebenfalls von dem Deutschen) hielten die Vorhänge eines Schutzdaches zurück, welche von Tuch schienen, obwohl sie von Marmor waren.

Ueber dem linken Seitenportal befand sich eine andere Capelle mit der Geburt Christi, mit vielen Hirten und Thieren. (Hiefür führte Piero di Giovanni wahrscheinlich seine Hirtenfigur aus.) Ueber dem andern Seitenportale, gegen den Thurm hin, war die Himmelfahrt der Maria in vielen Figuren dargestellt; sie lag todt da, während Christus ihre Seele fest umfasst hielt und alle Apostel ihre Leiche umgaben etc.

Der Thurm wurde im Jahre 1387 gedeckt. Die Statuen

dafür wurden an der Südseite von den Malern Mea und Giotto, an der West- und Ostseite von Niccolò d'Arezzo und andern Künstlern, wie Donatello, Giovanni Rosso, im 15. Jahrhundert ausgeführt, worüber später mehr.

Gleichzeitig mit den Arbeiten für die Façade fanden die für das zweite südliche Seitenportal des Doms, gegen den Chor zu, statt. Auch dieses ist in seiner Hauptsache ein Werk des Piero di Giovanni Tedesco. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio führte zwar dafür zwei Prophetenfiguren von Marmor aus; auch arbeitete er 1397 und 1398 für die Pfosten der Thüröffnung; die Arbeit wurde ihm aber am 20. März 1399 entzogen, weil er sie schlecht ausgeführt hatte. Piero di Giovanni, der schon 1395 zwei Pilastercapitäle für dieses Portal hergestellt hatte, erhält 1398 die Ausführung der ganzen Arbeit. Und von ihm rührt wahrscheinlich somit das ganze Portal her, da man die schlecht befundenen Arbeiten seines Collegen schwerlich stehen liess.

Dieses Portal, welches sich im zweiten Pilaster-Zwischenraum des neuen Theiles des Langschiffes rechts unten neben dem Fenster befindet, unterscheidet sich von den älteren Portalen des Giotto vor Allem schon in der allgemeinen Anlage. Der Spitzgiebel desselben ist weniger steil und einfacher als an den älteren Portalen. Die Thürschrägung ist schlanker, antiker gegliedert, die Thürpfosten sind viereckig. Die Lisenen mit Figurennischen, welche die älteren Portale flankiren, fehlen hier. Die Ornamentik an den Thürpfosten zeichnet sich aus einmal durch — zwar noch rohe — Akanthusmotive, ferner durch deutsch-gothisches naturalistisches Laubwerk, endlich durch sehr belebte genrehafte Figuren von allerlei Thieren, Menschen und nackten Genien.

Ueber die Bedeutung dieser Sculpturen für die Renaissance werden wir im folgenden Capitel näher zu sprechen Gelegenheit finden, bei der Vergleichung mit dem noch späteren zweiten Nordportal von Niccolò d'Arezzo und Anderen. Hier wollen wir nur noch erwähnen, dass Piero di Giovanni auch für das Taufbecken in Orvieto im Jahre 1402 ähnliche Ornamente mit Figuren von höchster Feinheit im Vereine mit Jacopo di Piero ausführte. Ferner befindet sich über einer Hausthüre

in der Via dei Bardi Nr. 36 zu Florenz ein Reliefstreifen eingemauert, der ganz verwandte Akanthusranken und Figuren mit denen am Portal des Piero di Giovanni zeigt. Es sind darauf dargestellt:

1. Ein Waldmann, der mit einem Bären ringt.
2. Eine bärtige Figur im Mantel.
3. Ein sitzender Hirt mit Kapuze, der die Flöte bläst, vor ihm die Schafe.
4. Ein dicker, geflügelter, bärtiger Mann in mittelalterlichem Costüme ergreift mit beiden Händen eine Ranke.

Dieser Fries ist oben und unten von einem Blattkranz eingerahmt, zu beiden Seiten befinden sich Streifen mit Eichenlaub und Eicheln, naturalistisch, ganz wie an der zweiten südlichen Domthüre.

Zu erwähnen ist noch, dass diese letztere eine Figur der Madonna mit zwei knieenden Engeln im Giebelfeld zeigt, von guter Arbeit (vielleicht von Piero di Giovanni?); auf dem mit Krappen von Akanthus und Rosetten⁶² geschmückten Spitzgiebel erheben sich drei rohe Figuren, wahrscheinlich von Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio.

VII.

KÜNSTLER DES ZWEITEN NÖRDLICHEN DOMPORTALS UND DESSEN STYL.

Am 23. November 1406 wird Donatello, wie uns eine Urkunde des Domarchivs meldet, für die Statuen zweier Propheten von $1\frac{1}{3}$ Braccien Höhe, welche er hergestellt hat, mit 10 Gulden bezahlt. Dieselben sollen auf dem Portal, das nach der Via dei Servi gerichtet ist (d. h. dem zweiten Nordportal des Domes gegen den Chor zu) aufgestellt werden. Am 7. Februar 1408 erhält er 6 Gulden als den Rest der Bezahlung dafür. Diese Statuen stehen noch heute an ihrer ursprünglichen Stelle, zu beiden Seiten des Portalgiebels.⁶³ Die Figur der rechten Seite ruht auf dem linken Bein, im Begriff vorwärts zu schreiten; ihr Jünglingsantlitz schaut frei vor sich hin, die Hand hält eine Schriftrulle und den Zipfel des Mantels, ein noch etwas alterthümliches und befangenes Motiv, das sich bei Donatello und

seinen frühesten Kunstgenossen häufig wiederholt und das er dem Niccolò d'Arezzo entlehnt haben mag, ebenso wie dieser es mit anderen Bildhauern des 14. Jahrhunderts gemein hat, wie zumal an den älteren Statuen, die den Dom und Glockenthurm schmücken, ersichtlich ist. Die andere Figur befindet sich in ruhender Stellung, indem sie die eine Hand anmuthig über den Leib, die andere über die Brust hält. Dies sind neue pathetische Motive, die jedoch gleichfalls schon an Niccolò von Arezzo's Werken vorkommen.⁶⁴

Ein neuer Drang nach Belebung ist in diesen Statuen, neben einiger Befangenheit, unverkennbar. Zugleich zeigen sie grosse Verwandtschaft mit Niccolo's Werken, die wir theils schon besprochen, theils noch zu besprechen haben. Ein gewisser deutscher spätgothischer Einfluss ist vielleicht in der starkbetonten Windung des Leibes zu erkennen. Eine besondere charakteristische Eigenthümlichkeit Donatello's, die aber schon hier hervortritt, und ebenso sein Studium der Antike, wie eine der Haupteigenschaften aller Renaissance-Statuen andeutet und bezeichnet, ist die Bestimmtheit und Energie, mit welcher diese Statuen auf ihrem Standbein ruhen und sich in die Hüften werfen; eine Eigenschaft, die in so vortheilhaftem Gegensatze zu der sackartigen Verhüllung der Beine an den Statuen des 14. Jahrhunderts steht. Während hier der conventionelle, monotone Fall der Gewandung den Mangel des richtigen und bestimmten Stehens der Figuren verhüllen soll, gelangte seit Donatello und theilweise schon Niccolò d'Arezzo die Tendenz zur Herrschaft, das Gewand nicht nur naturwahr zu behandeln, sondern dasselbe zugleich, nach dem richtigen Stylprincip der Alten, vermöge charakteristischen Wurfes, das darunter liegende Nackte schön und bestimmt ausprägen zu lassen.

Mit diesen Figuren betheiligte sich Donatello an der Ausschmückung des zweiten nördlichen Domportals, das zum grössten Theil dem Niccolò di Piero d'Arezzo zur Ausführung anvertraut war. Hiemit trat Donatello jedenfalls in directen Verkehr mit dem aretinischen Künstler, ja ohne Zweifel unter dessen Leitung. Möglicherweise hatte dieser bereits im Februar 1402 den Auftrag zur Herstellung des Thürbogens erhalten, gemeinsam mit Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio und Urbano

d'Andrea von Venedig. Wenigstens ist er mit diesen Künstlern laut einer Urkunde des Domarchivs bereits im genannten Jahre damit beschäftigt, die Bögen einer Kirchenthüre herzustellen. Im November 1406 geschieht seiner Arbeit für ein Portal abermals Erwähnung; im folgenden Jahre erfahren wir ausdrücklich, dass er für folgende Arbeiten am Portal, das gegen Via de Servi geht, bezahlt wird:

1. Für einen Rankenfries und ein Gesims mit Blattkranz;
2. für gewundene Säulen und Rosetten;
3. für einen Fries neben der gewundenen Säule, worauf sich Compasse (geometrische Felder) mit halben Engeln in Relief befinden, welche Schriftrollen in den Händen haben. Von einem Engel zum andern ist Blattwerk mit kleinen Figuren.

Aus einer Urkunde vom 31. April 1408 erfahren wir ferner, dass der damalige Oberbaumeister des Doms, Giovanni d'Ambrogio (der muthmassliche Architekt der Certosa bei Florenz), ihm die Angaben dazu machte. Dies beeinträchtigt jedoch Niccolò's Verdienst in der Erfindung der Details, sowie in der Art der Ausführung in keiner Weise. Zugleich erfahren wir, dass Niccolò in seiner Arbeit nicht fleissig genug fortfährt, und dass er angehalten wird, unter Androhung von Geldstrafe, seine Arbeit bis zu einem bestimmten Termine zu vollenden. Am 3. Februar 1409 erhält er den Rest seiner Zahlung dafür und scheint er somit die Arbeit beendet zu haben, an der wir ihn Ende 1408 noch immer beschäftigt sehen.⁶⁶

Neben Niccolò d'Arezzo und Donatello sehen wir gleichzeitig aber auch noch andere Künstler an dem zweiten nördlichen Domportal, gegen Via de Servi, beschäftigt.

Am letzten December des Jahres 1407 werden Antonio di Banco, Steinsetzer, und sein Sohn Giovanni für eine Corniche mit Blattwerk, die sich unter der zweiten Säule des Bogens befindet, bezahlt.

Aber auch figürliche Arbeiten erhielten Antonio und Giovanni in Auftrag, nämlich gleichfalls, wie Niccolò di Piero, einen Rankenfries mit Engelmedaillons und kleinen Figuren. Ebenso auch gewundene Säulen. Auch sie erhalten am 3. Februar 1409 den Rest der Zahlung für ihre Arbeiten am Portal.⁶⁷

Ehe wir nun zur Charakteristik dieser Arbeiten, sowie des Verhältnisses der verschiedenen dabei beteiligten Künstler zu einander schreiten, wollen wir zunächst anführen, was wir über Antonio di Banco, sowie seinen Sohn Giovanni aus der Zeit vor ihrer Betheiligung an diesen Arbeiten mitzutheilen im Stande sind.

Von Antonio di Banco di Falco, vom „Volke“ (Kirchengemeinde) S. Ambrosio, wissen wir, dass er im Jahre 1372, am 30. October, von Neuem der Zunft der Steinhauer den Eid leistete und sich unterwarf. In den Jahren 1394 bis 1407 sehen wir ihn häufig beschäftigt, Steinmetz-Arbeiten, Cornichen etc. für die äussere Ausschmückung des Domes herzustellen. Er scheint als einfachster Arbeiter begonnen zu haben, wesshalb er anfangs auch Lastrajuolo, Steinplattensetzer, genannt wird.

Sein Sohn Giovanni wird am 2. Februar 1405 in die Zunft der Steinhauer immatriculirt. Im September 1407 sehen wir ihn zusammen mit seinem Vater beschäftigt, auch Holzarbeiten auszuführen, vielleicht nur Gerüste für Anbringung ihrer Steinarbeiten, wiewohl er auch späterhin sich noch als Holzbildhauer bethätigte.

Giovanni oder Nanni d'Antonio di Banco musste demnach ungefähr gleichalterig mit Donatello sein, da er vor seinem 18. Jahre schwerlich als Meister in der Zunft aufgenommen worden sein wird. Was Vasari von seinem Reichtum und seiner Noblesse redet, scheint gänzlich aus der Luft gegriffen, wenn man den Stand seines Vaters in Betracht zieht. Ebensowenig konnte er ein Schüler Donatello's sein.⁶⁸

Wir haben bereits in einer früheren Schrift ausführlicher über diese Thüre gesprochen und wollen hier nur noch einmal die damals gewonnenen Resultate kurz zusammenfassen, insoweit deren Anführung für den Zusammenhang unserer vorliegenden Darstellung nothwendig erscheint.

Die Thüreinfassung ist folgendermassen gegliedert und geschmückt: zunächst der Thüröffnung befinden sich zwei rechteckige, auf Sockeln ruhende Pfosten mit dem Querbalken darüber, welche an ihrer schmälern Seite nach der Thüre zu mit reichen Akanthusranken, aus denen Blumen und Trauben

spriessen, geschmückt sind. An der breiteren Fläche nach aussen sind diese Pfosten mit ähnlichen Ranken bedeckt, welche jedoch eine fortlaufende Reihe von Figürchen in sich schliessen, theils nackte, scherzende und musicirende Genien, theils bärtige Männer und Jungfrauen in den verschiedensten mythologischen, biblischen und aus dem Leben entnommenen Handlungen und Geberden.

Diesen Thürpfosten folgen nach aussen sich abschrägende, von gewundenen, schlanken Halbsäulen eingefasste Wandstreifen, in deren jedem sich, von sechseckigen vertical gestreckten Rahmen eingefasst, fünf Engel mit Inschriftrollen befinden. Die Zwischenräume zwischen den Sechsecken sind wiederum mit Akanthusranken ausgefüllt, welche von einem Strauss nach links und rechts sich mit grosser Eleganz abzweigen und ebenfalls kleine Figuren in Relief einrahmen. Diese Ornamente können als Muster schöner Füllungen gelten. Die Aussenpfosten der Thürleibung endlich sind ebenfalls mit Akanthusranken, sowie je vier Löwenköpfen in sechseckigem Rahmen geschmückt.

In den oberen Ecken zwischen Thürpfosten und Thürbalken befinden sich zwei ziemlich derbe kauende Genien. Ueber dem Thürbalken, der im Schmuck den seitlichen Pfosten entspricht, öffnet sich eine Lunette, welche späterhin mit einer Darstellung der Verkündigung von Domenico Ghirlandajo in Mosaik geschmückt wurde. Dieser Lunettenbogen ist ganz mit derselben Gliederung von äusseren und inneren Pfosten, sowie einem von gewundenen Halbsäulen eingefassten Fries mit Ranken und Figuren umgeben, wie die Thüröffnung darunter. Hierüber erhebt sich sodann der Spitzgiebel mit einem Füllungsrelief, worüber später; aussen wird dieser Spitzgiebel, wie wir sahen, von Donatello's Figuren flankirt.

Diese Gliederung der zweiten nördlichen Portaleinfassung des Doms entspricht in den Hauptsachen der Anordnung des zweiten Südportals, das im Jahre 1398, also nur einige Jahre früher, von Piero di Giovanni Tedesco vollendet wurde. Es ergibt sich aus der Vergleichung beider Portale, dass nicht nur der Architekt, der das nördliche Portal entwarf, der damalige

Dombaumeister Giovanni d'Ambrogio, in der architektonischen Anordnung, sondern auch die ausführenden Bildhauer, Niccolò von Arezzo und Antonio di Banco und sein Sohn, das südliche Portal des Piero di Giovanni Tedesco zum Vorbild nahmen.

Allerdings besteht die Aehnlichkeit der Sculpturen am nördlichen Portal mit denen am südlichen mehr nur in der geistigen Auffassung und in den Motiven, mit denen sie gemeinsam Front gegen die unmittelbar vorhergegangenen transcendentalen Tendenzen machen, als in der Ausführung selbst. Auch an ihren Motiven selbst ist an und für sich nicht Alles neu gegenüber den früheren Werken des Mittelalters in seinem ganzen Umfang, wohl aber gegenüber der unmittelbar vorher herrschend gewordenen Richtung.

Wir haben bereits angeführt, dass schon die Pisaner mit Vorliebe Akanthusranken mit allerlei Genrefigürchen belebten. Und wie bei ihnen deutlich darin die Imitation nach antiken Ornamenten hervortritt, ebenso scheinen Piero di Giovanni und Niccolò d'Arezzo, sowie auch Jacopo di Piero an seinem Taufbrunnen in Orvieto wieder dieselben Muster vor Augen gehabt zu haben.

Ausserdem tritt bei Piero di Giovanni und Niccolò d'Arezzo (sowie auch Jacopo di Piero) ein Motiv besonders hervor, was bei ähnlichen pisanischen Arbeiten weniger bemerkbar ist: die Darstellung nackter, schalkhafter, scherzender, spielender musicirender Putten, ein Motiv, was später in der eigentlichen Renaissance eine Hauptrolle spielt, hier aber bereits in der Idee und in den Bewegungen schon völlig entwickelt erscheint. Dies und die Liebe zu heiterem Realismus und liebevoller Naturbeobachtung ist das, was die Künstler des nördlichen Portals hauptsächlich mit dem deutschen Bildhauer gemeinsam haben und wozu sie ihm vermuthlich die Anregung verdanken. Obwohl er als Deutscher ein Vertreter der Gothik war, welche in Italien den Strom classischer Ueberlieferung und classischen Realismus' gehemmt und irregeleitet hatte, so trug er anderseits als spätgothischer Realist doch gerade dazu bei, vom Realismus aus auch das Studium der Antike wieder zu fördern. Dass er

spätgothischer Realist war, bezeugt vorzüglich das unorganisch aufgeklebte Blattwerk, womit zum Theil seine Thüreinfassung geschmückt ist, eine Art der Ausschmückung, die ebenso der Spätgothik eigen war, als die realistische Nachahmung in diesen einzelnen Blättern (Feigen und Epheu). Dass er gerade Feigenblätter wählte, gibt ebenso Zeugniß einmal von seiner Neigung zum unmittelbaren traditionsfreien Improvisiren und Schaffen an der Hand der Natur, wie von dem Einfluss, den die Natur und somit wahrscheinlich auch die Kunst Italiens bereits auf ihn ausgeübt hatten. Letzterer Umstand erklärt seine gleichzeitige Annäherung an antike Motive neben seinem deutsch-gothischen Realismus.

Aber seine antikisirenden Akanthusranken sind noch sehr strunkartig und starr und hierin weisen ihm gegenüber Niccolò d' Arezzo und seine Gehilfen einen ungeheuren technischen und formellen Fortschritt auf.

Niccolò d' Arezzo mag sich, von des Deutschen Beispiel angeregt, die antiken Ranken-Ornamente genau angesehen haben, als er 1400 in Rom war. So kam es, dass er sich, denselben einen entschieden römischen Anstrich gebend, zugleich der Renaissance um einen grossen Schritt näherte.

Seine Ornamente haben noch nicht das Feine, Zierliche, oft sogar Schwächliche und Goldschmiedartige der ausgebildeten Renaissance-Ornamentik, sondern es ist darin eine eigenthümliche Belebung und Durchdringung des italisch-gothischen, ungelinken und schweren Blattwerkes mit der kraftvollen Eleganz des altrömischen zu erkennen. Das monotone, schwere Blattwerk mit den derben Stielen, breiten Blattflächen und sparsamen Ausschneidungen, wie es noch an den Ornamenten des Simone di Francesco Talenti in den Fensterfüllungen von Or San Michele, oder an den Pfeilercapitälen des Francesco Talenti im Dom und in der Loggia dei Signori zu sehen ist, hat unter Niccolò's Hand unversehens eine Metamorphose durchgemacht, welche noch den Ausgangspunkt, zugleich aber auch schon römische antike Vorbilder darin erkennen lässt.

An die alte Zeit erinnert das vielfache Umkippen der Blattspitzen, das Vorherrschen und häufige Zusammendrängen breiter Blattflächen, sowie ein Rest von Trockenheit und Derb-

heit in den Blattdetails; auf die erneuerte Antike weisen dagegen hin die wirkungsvolle, edle Gruppierung, die Meisterschaft in schöner Ausfüllung und Hervorhebung der Umrisse und Partien, die Eleganz, Fülle und Abwechslung in den Linien, sowie endlich die schön ausgeführten Blumen, Früchte und Trauben, welche neben den Figuren die Rankenzwischenräume ausfüllen und beleben.

Ebenso deutlich wie im Blattwerk lässt sich der Einfluss der Antike im Figürlichen des nördlichen Domportals erkennen, und zwar nicht nur in der feinen plastischen und anatomischen Ausführung, sei es der nackten Körper, sei es der Köpfe und Hände, nicht nur in der heiteren Belebung und der Tendenz nach mannigfaltigen und graziösen Motiven im Allgemeinen, sondern auch in der Art dieser Motive ganz im Speciellen, die sich zum Theil direct auf antike Vorbilder zurückführen lassen. Ausser den Tritonen, der Nachbildung einer Venus, dem Kampf des Herkules mit Cacus, die wir schon früher darin als der Antike entnommen hervorhoben, ist noch der Herkules mit dem Löwenfell zu erwähnen, der sich links unter dem zweiten Engel befindet und genau einem Figürchen am kleinen Bogen des Septimius Severus in Rom entspricht. — Andererseits allerdings sehen wir auch das Motiv des Mannes, der den Hund abrichtet, bereits an Piero di Giovanni's Portal.

Dass Niccolò di Piero von Arezzo die Hauptsachen am nördlichen Portal herstellte, geht schon daraus hervor, dass er in Folge davon einfach *Maestro della Porta* genannt wurde.⁶⁹

Hieraus, sowie aus dem Umstand, dass er schon ein älterer und vielfach beschäftigter Künstler war, der schon mehrere Freistatuen ausgeführt hatte, während Antonio di Bancho bisher nur als Steinmetz beschäftigt gewesen, dessen Sohn Giovanni aber kaum erst anfang, ergibt sich ferner, dass er diesen Letzteren gegenüber eine leitende Stellung einnehmen musste, und dass also die Schwierigkeit, mit der sich die Arbeiten dieser verschiedenen Künstler am Portal von einander unterscheiden lassen, nur ein Beweis dafür ist, dass Antonio und Giovanni in der Manier des Niccolò arbeiteten und dessen Nachahmer und Schüler waren. Gleichwohl lässt sich an den Arbeiten des Portals eine Verschiedenheit in der Güte der einzelnen Theile

nachweisen, und es liegt nahe, die weniger guten Theile als Werke des Antonio und Giovanni zu betrachten, um so mehr, als die Documente dies zulassen.

Die Engel auf der rechten Seite des Portals sind weniger fein ausgeführt, als jene links, sind also wahrscheinlich Werke des Antonio und Giovanni. Ebenso sind die sechs singenden Engel in den Medaillons des Lunettenbogens von roherer Arbeit, als die rechts unten. Der sterbende Christus in der Mitte des Bogens ist dagegen schon vortrefflich in den anatomischen Details und in der realistischen Empfindung und wahrscheinlich ebenso wie die Engel rechts unten ein Werk des Niccolò. Diese Engel mit ihren lebensvollen Köpfen, mit der bestimmten und zugleich weichen Modellirung, mit dem saftigen und aus lauter Lebensfülle schwärmerischen Mund, dem die affectirte Bitterkeit wie die unbestimmte Süßigkeit der früheren Epochen gleich fremd ist, sind bereits wahre Werke der Renaissance. Auch das Gewand daran zeigt schon einen bedeutend fortgeschrittenen Realismus, wenn auch Donatello's Detailstudien noch nicht daran zu sehen sind.

Fassen wir das Resumé der Einflüsse, welchen Niccolò d' Arezzo folgend, der Renaissance so nahe kam, zusammen, so glauben wir nachgewiesen zu haben, dass er manchen realistischen Anstoss dem deutschen Piero di Giovanni verdankt, dass er durch diesen Anstoss veranlasst ward, mit eingehender Liebe und mit Glück antike Motive in Ornamentik und Figuren, antike Eleganz und Wahrheit der Formen, sowie antikes Streben nach weicher, heiterer und harmonischer Wirkung in seinem Schaffen aufzunehmen und anzustreben.

Nicht ohne bedeutenden Einfluss auf seine vervollkommnete Technik und Formenbildung mochte das verwandte Streben des tüchtigen Jacopo di Piero sein, sowie er endlich selbst natürlich eine gute Dosis eigener Begabung mitbringen musste, um aus diesen verschiedenen Elementen und Einflüssen ein neues Ganzes zu schaffen, das einen entschiedenen und entscheidenden Schritt nach Vorwärts, der Renaissance entgegen, bezeichnet.

VIII.

ANDERE BEISPIELE DES ÜBERGANGSSTYLS IN
ARCHITEKTUR UND ORNAMENTIK.

Während an der eben beschriebenen Portal-Einfassung des Domes gearbeitet wurde, war gleichzeitig auch die Arbeit für die Bronce-thüre des Baptisteriums im Gange, welche Ghiberti, wie wir sahen, im November des Jahres 1403 in Auftrag erhalten hatte. Er nahm dazu eine Anzahl von Gehilfen und Lehrlingen in Dienst; unter ihnen befand sich auch unser Donatello, der den Wunsch hegen mochte, sich auch im Bronceguss noch mehr auszubilden, seine Anstellung aber wahrscheinlich als geschickter Ciseleur gefunden hatte. Unter den übrigen Künstlern, welche dem Ghiberti bei dieser Arbeit zur Hand gingen, heben wir blos noch Bernardo di Piero (Ciuffagni), sowie Michelozzo di Bartolommeo hervor, da wir ihnen im weiteren Verlauf unserer Darstellung noch unsere nähere Aufmerksamkeit zu widmen haben werden.⁷⁰

Es ist hier nicht der Ort, eine eingehende Schilderung dieses Bronzeportals des Ghiberti zu unternehmen, um so mehr, als es erst lange nach der Zeit vollendet wurde, die uns jetzt beschäftigt. Blos darauf wollen wir hier hinweisen, dass sowohl die Composition der Reliefs, wie auch der Styl im Faltenwurf der Figuren noch stark an die Manier des Andrea Pisano erinnert, dessen geometrische Feldereintheilung an seiner Bronce-thüre Ghiberti ebenfalls zum Vorbild nahm. Dagegen ist zu bemerken, dass die ornamentale Ausschmückung verschiedener Gebäude und Möbel, die auf diesen Reliefs dargestellt sind, sich bereits bedeutend der Renaissance nähert und im Styl der Ornamentik des Niccolò d'Arezzo verwandt ist. Dies gilt besonders von den Rankenfüllungen in Zwickeln und Feldern; ferner findet man hier bereits Friese mit Festons, Muschel-nischen, antikisirende Gebälke etc. Das Lesepult eines Evange-listen ruht auf vier schlanken, cannellirten Säulchen mit römi-schen Capitälen. Anderseits aber haben die Gebäude darauf auch noch vielfache Einzelheiten, die an die Epoche eines Bi-gallo, eines Orcagna-Altars erinnern. Steile Profile, vier- oder

achteckige, allerdings schlanke Pfeiler, auf denen Rundbögen ruhen, achteckige Lesepulte mit Getäfel etc. Die Perspective ist hier zwar mit dem Gefühl angestrebt, aber aus Mangel an wissenschaftlicher Kenntniss noch unrichtig.

Diese baulichen Darstellungen auf den Reliefs der ersten Thüre des Ghiberti erinnern an ähnliche architektonische Hintergründe auf den Gemälden vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts. Vielleicht hat diese Verwandtschaft des Ghiberti mit den gleichzeitigen Malern in der Ausschmückung seiner Reliefs darin ihren Grund, dass, wie wir sahen, eben auch Ghiberti bereits begonnen hatte, sich gänzlich der Malerei zuzuwenden, unmittelbar bevor er den Auftrag zur Herstellung des Portals erhielt. Und in der That datirt besonders seit Ghiberti's Beispiel her die malerische Behandlung des Reliefs, welche während der Renaissance mehr und mehr überhand nahm, bis sie schliesslich nicht wenig zur Ausbildung des Barokstils in der Sculptur beitrug. Dies sei hier beiläufig bemerkt.

Dem Zweck dieses Capitels gemäss wollen wir einige weitere interessantere Beispiele des Ueberganges von der Gothik zur Renaissance in der Architektur anführen, die bisher wenig beachtet worden sind.

Dieser Periode gehört der Zeit nach zunächst der Palast des Niccolò da Uzzano, jetzt des Grafen Luigi Capponi, an. Niccolò da Uzzano, der berühmte Patriot und Republikaner, der einer der angesehensten Gegner des nach Alleinherrschaft strebenden Cosimo de' Medici war, ward im Jahre 1359 geboren. Durch Erbschaft erhielt er von seiner Mutter, Alessandra de Bardi, einige Häuser, an deren Stelle er, nach Vasari's durch keine Urkunden unterstützte Angaben, vom Maler Lorenzo di Bicci seinen Palast erbauen liess. Jedenfalls muss derselbe etwa zu Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet worden sein. Doch ist sein Charakter noch im Ganzen der des 14. Jahrhunderts, nur schlankere Verhältnisse lassen das Herannahen des Renaissancestils darin verspüren. Die noch leicht-spitzbogigen Fenster der Façade mit flachen, unprofilirten Rahmen innerhalb der Rusticamauern zeigen die weiten, imposanten Axenzwischenräume bei hohen Stockwerken, wie sie an den florentinischen Palästen sowohl des 14. wie des 15. Jahr-

hunderts üblich waren. Das einfach gegliederte Portal mit gothisch-florentinischem Zahnschnitt öffnet sich auf einem Corridor, der zum viereckigen Hofraum führt. Links geht die Treppe (unter Tonnengewölben) hinauf (an ihrem unteren Brüstungs-Ende ist ein schöner, antiker Sarkophag-Untersatz von Porphyr, ein Löwe, der in Ranken ausläuft, eingemauert).

Der Hof scheint ursprünglich auf allen vier Seiten von einer Pfeilerhalle umgeben gewesen zu sein, die jetzt aber auf zwei Seiten, rechts und gegenüber vom Eingang, vermauert ist.

Schlanke achteckige Pfeiler, deren Capitäle mit Palmblättern, Zahnschnitt und Deckplatten gegliedert, also noch ganz im Charakter der florentinischen Gothik gehalten sind, ruhen auf attischen Säulenbasen mit romanischen Eckblättern statt der gewöhnlichen Sockel. Sie tragen auf jeder Seite des Hofes je drei Rundbögen mit flachen Gurten. In dem dem Eingangs-Corridor zunächst liegenden Kreuzgange werden die Kreuzgewölbe-Rippen auf der Wandseite durch Wandconsolen getragen, welche den Capitälen der Pfeiler entsprechen und durch auslaufende Spitzen mit der Wand vermittelt werden.

Solche Consolen kommen allerdings auch schon an der Loggia dei Signori vor. An der andern der beiden noch freien Seiten der Hofhalle ruhen dagegen die Gewölberippen auf Wandpilastern, welche eine den Pfeilern entsprechende Gliederung zeigen.

Zu den entschiedenen Beispielen der Uebergangs-Architektur gehört sodann das Marmorportal in der Kirche Santa Trinità zu Florenz, welches vom linken Seitenschiff in die Sacristei führt. Dasselbe zeigt zunächst der Thüröffnung schmale, marmorne Seitenpfosten, über welchen der antik gegliederte, jedoch gothisch - steile Thürsturz ruht. Zu beiden Seiten der Pfosten springen schwach vor durch Ornamentsstreifen gegliederte Pilaster, welche oben mit einer entsprechend vorspringenden Fortsetzung des gebälkartigen Thürsturzes abgeschlossen sind. Hierauf ruht der rundbogige Marmorrahmen, dessen Bildung den Pilastern entspricht und der die Thürlunette umspannt. Endlich stehen zu äusserst, neben den Pilastern, sehr schlanke, cannellirte korinthische Säulen, deren Akanthuscapitäle noch sehr hart und leblos behandelt sind. Auch auf diesen ruhen abermals vorspringende Fortsetzungen

des Thürsturzes. Hierüber streben bis zur Bogenhöhe getäfelte Pilaster empor und bilden mit dem Thürbogen-Rahmen zusammen Zwickel, die mit Akanthusranken gefüllt sind. Ueber dem Bogen mit den Zwickeln zieht sich endlich ein vielgegliedertes, doch steil profilirtes Gesims hin, das, mit entsprechenden Vorsprüngen, sich auch über den zwickelbildenden Pilaster hinzieht. Die unteren Pilaster seitlich der Thüre, wie der Bogenrahmen sind mit Bündeln von schilffartig verlängerten Akanthusblättern, dazwischen Mohnblumen, Eicheln und Hopfen, geschmückt, noch durchaus von der harten Behandlung des 14. Jahrhunderts.

Ebenso zeigen die Akanthusfüllungen der Zwickel noch durchaus die derbstylige und derbblättrige Behandlung ähnlicher Motive an Niccolò d' Arezzo's Portal, sowie an Ghiberti's Bronce-thüre (und auch an der Concurrizarbeit dafür). Sie sind aber noch beiweitem härter behandelt, als Niccolò's Blattwerk, und zeigen noch grössere Aehnlichkeit mit entsprechenden Blatthüllungen am Altar in Sta. Maria Novella, oder am Tabernakel des Orcagna in Or S. Michele. In der Gesammanlage und den Proportionen erinnert dieses Portal lebhaft an die Architekturstücke in Ghiberti's Reliefs, sowie an die Architektur der Uebergangsmaler.

Ein sehr interessantes Beispiel der Uebergangs-Architektur ist ferner an einem Marmorportal in einem oberen Stockwerke des Palazzo Comunale (Spini, Piazza S. Trinità N. 4) erhalten. Die Thürpfosten desselben zeigen Epheuranken in Relief; daneben stehen gewundene Säulchen auf cylindrischen cannelirten Basen und mit korinthischen Capitälen mit schematisch-trockenem Laubwerk. Ueber der Thüre ist ein Fries mit schönen Ranken und Putten, ganz im Styl jener Verzierungen des Niccolò d' Arezzo am nördlichen Domportal. Darüber ruht ein Gesims mit Epheu und Eierstab. Ebenso ist der Gurt des halbrunden Lunettenbogens mit Epheu geschmückt. In dessen Mitte sind drei schön gearbeitete Heiligenköpfe in Relief, deren Haare noch Spuren von Vergoldung zeigen. Von grosser Kraft und Schönheit, könnten sie fast ein Jugendwerk des Donatello sein.

Ferner sind aber hier vor Allem noch die Tabernakel an der Aussenseite von Or San Michele, mit Ausnahme eines einzigen aus späterer Zeit (wo die Broncefiguren des S. Thomas und Christus von A. Verocchio stehen), zu nennen, welche

wahrscheinlich dem gothischen Charakter des ganzen Baues zu Liebe in ihrer Gesammtform zwar noch gothisch erscheinen, in ihren Details jedoch denselben Uebergangsstyl zeigen, den wir an den bisher genannten Monumenten wahrnahmen.

Da diese Nischen jedoch als Aufstellungsorte für Statuen dienen, welche wir später zu besprechen haben werden, so wollen wir auch die nähere Schilderung der Nischen und ihrer ornamentalen Theile erst mit der der Statuen folgen lassen und dabei gleichzeitig auf das in diesem Capitel über die Uebergangs-Architektur und Ornamentik Zusammengestellte erinnern.

Wir sahen in allen den angeführten Werken einerseits ein sporadisches und nicht consequentes Versuchen, classische Formen wieder zur Geltung zu bringen, die aber gleichzeitig sich mit gothischen Reminiscenzen verbinden, oder in gothischer, harter und starrer Technik und Gliederung verharren — anderseits wiederum ein stylistisches Streben nach der Eleganz der Renaissance, welches auch halbgothischen Formen fast das Ansehen von Werken echter Renaissance gab.

Schliesslich wollen wir noch ein Bauwerk hier anführen, welches dem Brunellesco seine Entstehung verdankt, und zwar aus der frühesten Periode seiner Thätigkeit stammen muss, da es gleichfalls noch keineswegs den durchgebildeten Styl der Frührenaissance an sich trägt, deren Schöpfer in der Architektur Brunellesco war.⁷¹ Dieses Gebäude interessirt uns ganz besonders noch dadurch, dass es Sculpturen birgt, die entschieden Donatellischen Styl an sich tragen und gleichfalls seiner Jugendperiode angehören mögen. Es ist dies der Palazzo Canigiani in Via dei Bardi. Die Zeit seiner Erbauung wissen wir allerdings nicht, doch war er im Jahre 1434 schon vollendet, da damals Eugen IV. während seiner Anwesenheit in Florenz darin wohnte. Der Palast wurde für Larione de' Bardi erbaut und mit dem Hospital von Santa Lucia und einigen älteren Häusern der Bardi vereinigt. Erst im 17. Jahrhundert kam der Palast durch Kauf an die Canigiani, denen er jetzt gehört.⁷² Der Palast ist im ernsten florentinischen Styl mit Rusticamauern und Bogenfenstern erbaut und noch mit dem alten Familienwappen geschmückt.

Ein Corridor mit Tonnengewölbe führt in den Hallenhof, in dem nur links zwei Seiten mit Säulenpfeilern und Kreuz-

gewölben versehen sind, während die beiden übrigen Seiten die blossen Mauern zeigen. Gegenüber dem Eingangscorridor führt links hinauf eine Freitreppe. Die Bildung der Pfeilersäulen ist sehr interessant. Ihr Schaft ist achteckig, die jonische Basis zeigt die romanischen Eckblätter (es ist dies ein Fingerzeig dafür, dass die Renaissance nicht bloß durch Anknüpfung an die Antike selbst, sondern auch durch Wiederaufnahme der durch die Gothik verdrängten romanischen Motive entstand). Das Capitäl ist composit, aber hart und primitiv, und halb noch in dem Styl des 14. Jahrhunderts gehalten. Ueber einem trockenen Kranz von Akanthusblättern ragt ein Kranz von lanzettförmigen Palmblättern empor und trägt den Abakus, der unten gegen das Blattwerk hin durch Eierstab und jonische Voluten geschmückt ist, während der obere Theil derselben kahl ist und nur in der Mitte eine Rosette trägt. Der Palast scheint zu verschiedenen Perioden gebaut worden zu sein; an der andern Seite des Hofes sind achteckige Pfeiler mit Capitälen, welche auf vier Seiten Halbkugelsegmente zeigen. Offenbar können diese nicht jünger als vom 14. Jahrhundert sein. Schon fast Renaissance ist dagegen anderseits die Brüstung der Freitreppe. Von der dritten Stufe an erheben sich auf jeder folgenden nach oben kurze jonische Säulchen mit attischer Basis unten, sowie einem gleichgeformten Glied oben unter den Voluten des Capitäls. Diese Säulchen-Ballustrade ist durch ein vielgegliedertes, steil profilirtes Gesims oben abgeschlossen, welches sich auch auf den zwei untersten Stufen, der Richtung dieser folgend, fortsetzt und auf der untersten in eine Volute ausläuft.

Im Anschluss an dieses Capitel erlauben wir uns einige Producte der frühesten Renaissance in Figuren-darstellender Sculptur anzuführen, die sich im Hof desselben Palazzo Canigiani befinden. Auf dem untersten Theil des Balustradensimses der erwähnten Treppe steht eine weibliche Figur, die Fülle, von Sandstein. Sie trägt unverkennbare Spuren Donatellischen Charakters, wenn auch noch in der plumpesten und rohesten und zugleich in alterthümlich starrer Weise an sich. Eine nackte Mädchenfigur, welche nur die Scham mit einem faltigen Streifen des hinten herunterfallenden Gewandes verdeckt hat, hält ein Füllhorn in der Linken an den Körper angepresst, während der

gebogene rechte Arm die gespreizte Hand über die linke Brust legt. Der breite, sinnlich lächelnde Kopf neigt sich nach rechts, einige Haarlocken fallen auf den Nacken. Es ist hier ebensowohl in der Stellung eine naive Anlehnung an antike Venusmotive erkenntlich, als in dem Nackten schon ein sehr energisches, eindringendes und selbst nicht empfindungsloses, aber doch noch ein ungeschicktes und naiv-derbes Studium der Natur sichtbar ist. Die gespreizte Hand ist echt modellhaft. Dabei erinnert die ganze Composition wie zahlreiche Einzelheiten entschieden an Donatello's Styl. Die Art, wie das hinten auffallende Gewand die Festigkeit der Beine verstärkt, die Biegung des Armes, dessen Form, ja selbst das Gesicht, weisen direct auf Donatello hin. Ebenso die graziöse Verneigung des Oberkörpers nach der den Beinen entgegengesetzten Richtung. Diese Bewegung, die später bei Donatello zum entschiedeneren Ausdrucke kommt, ist hier im Keime gleichsam schon angedeutet. Es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wir hier eine der frühesten Jugendarbeiten Donatello's vor uns haben.

Dasselbe glauben wir von einem Basrelief in Sandstein von 0.84 M. Höhe und 1.83 M. Länge annehmen zu dürfen, das in einem seitlichen Corridor, der vom Hofe des Palastes Canigiani in das Innere des Hauses führt, eingemauert ist. Jedenfalls rührt dasselbe vom nämlichen Künstler her, wie die eben beschriebene Statue, mit der es in vielen Einzelheiten, wie der knöchigen Ausprägung der Ellenbogen, der Art der Armbiegungen, den Gewandfalten übereinstimmt, ebenso wie diese Einzelheiten beider Reliefs zugleich auch charakteristische Merkmale des Donatello'schen Styles sind.

Das Relief zeigt nicht nur in der flachen Behandlung, in dem Bestreben, eine jede Figur möglichst selbstständig durch Bewegung und Linien wirken zu lassen, in der gleichmässigen und sparsamen Vertheilung der Figuren, sondern auch in der andeutungsweisen Composition und in der Zusammenrückung verschiedener Scenen in eine Composition ein verständnisvolles Studium der feinsten Stylgesetze der griechischen Sculptur, wie es weder in den vorhergehenden mittelalterlichen Epochen bekannt war, noch auch von Ghiberti verfolgt wurde, der vielmehr gerade die malerische Füllung des Reliefs und die Einheit der Handlung innerhalb desselben Rahmens durchführte.

Donatello's bessere Ueberzeugung dagegen wies ihn gerade auf eine solche Erfassung der antiken Reliefbehandlung hin, wie wir sie im beschriebenen Relief sehen. Und die Werke, wo er diesem seinem reineren Stylgefühl unbeirrt folgte, gehören auch zu seinen schönsten. Auch er liess sich jedoch von den, hauptsächlich durch Ghiberti's Beispiel, in der Sculptur einreissenden malerischen Tendenzen oft verführen, seine Reliefs mit handelnden Personen neben und hinter einander zu überfüllen. Aber selbst in diesem Falle weiss er durch eine meisterhafte Anwendung des Flachreliefs, durch leiseste Andeutungen das perspectivische Hintereinander auszudrücken, ohne doch durch allzuplastische Ausbildung der vorderen Figuren die Grenzen des Reliefs zu überschreiten.

Das Relief, von dem wir jetzt sprechen, zeigt links eine Gruppe halbnackter Männer, wo der Eine den andern zu Boden Liegenden mit einer Keule todtschlägt, ohne Zweifel Kain und Abel. In der Mitte des Reliefs bringen zwei männliche Figuren, in symmetrischer Weise, von beiden Seiten, gegen einen römischen Opferaltar demüthig gebückt schreitend, Opfer von Aehren und Früchten dar, wahrscheinlich wiederum Kain und Abel. Rechts sehen wir zunächst einen Mann mit gekreuzten Armen wegschreiten und zurückblicken; endlich einen Mann mit einem Bogen in eine Höhle schiessend. Der Sinn dieser Figuren ist uns nicht klar. Die Haare der Figuren zeigen noch Spuren von Vergoldung; ursprünglich waren sie vermuthlich völlig bemalt.

IX.

HERSTELLUNG VON VIER EVANGELISTEN-FIGUREN
FÜR DIE DOMFAÇADE.

Ehe wir die gleichfalls dem Uebergangsstyl angehörigen Nischen von Or San Michele näher in's Auge fassen, wollen wir eine Statuengruppe betrachten, welche sich den früher besprochenen Arbeiten eines Niccolò d'Arezzo, Giovanni d'Antonio di Banco und Donatello für das zweite nördliche Domportal zeitlich zunächst anschliesst.

Auch die jetzt zu besprechende Statuengruppe war für die Ausschmückung des Doms, und zwar der Façade bestimmt.

Durch einen Beschluss vom 12. November 1408 beauftragten die Operai des Domes die drei Künstler Niccolò di Piero d'Arezzo, Nanni d'Antonio di Banco und Donatello damit, dass jeder von ihnen eine sitzende Evangelistenstatue herstellte, welche in den Nischen aufgestellt werden sollten, welche paarweise das Hauptportal des Domes flankirten. Da hier, wie wir im VI. Capitel sahen, bereits Statuen des Piero di Giovanni angebracht worden waren, so scheint es, wollte man, mit denselben nicht zufrieden, sie durch neue ersetzen. Wir sehen hier wiederum dieselben Künstler miteinander arbeiten, welche schon am zweiten Nordportal gleichzeitig beschäftigt waren; während aber dort Niccolò von Arezzo noch als der leitende Künstler auftrat, erscheint er jetzt bereits nur noch im Wettkampf mit seinen jüngeren Gefährten.

Nanni d'Antonio di Banco erhielt den Evangelisten S. Lucas; Niccolò d'Arezzo den S. Marcus; Donatello den S. Johannes in Auftrag. Wessen Statue am besten gefallen würde, der sollte auch noch den S. Matthäus ausführen. Vielleicht um Eifersucht zwischen den Künstlern zu verhüten, wurde jedoch im darauffolgenden Jahre bestimmt, dass Bernardo di Piero Ciuffagni die vierte Statue herstellen sollte.

Sämmtliche vier Statuen, welche seit der barbarischen Zerstörung der Façade im Jahre 1586 in den vier Capellen zu beiden Seiten des Domchor-Octogons im schlechtesten Lichte stehen, sind thronend in der Art römischer Imperatoren dargestellt, indem sie die eine Hand auf ihr Evangelium stützen. Als die Statue des S. Marcus von Niccolò d'Arezzo lässt sich mit Bestimmtheit die Figur in der ersten Capelle rechts vom Octogon bezeichnen, wenn man deren Kopf mit den Männer-typen an der zweiten nördlichen Domthüre vergleicht. Hier wie dort die rundliche Kopfform, der runde Vollbart, der mürrische Ausdruck im Munde, die scharf schattirten Backenknochen, die etwas stumpfe Nase, die düsteren Augen. Mit derselben Sicherheit konnten wir den S. Johannes Evangelista des Donatello in der Statue der zweiten Capelle rechts constatiren. Der Kopf dieser Figur ist voller Leben, Liebenswürdigkeit und Adel. In den niedergeschlagenen Augen, dem lächelnden Munde und der vornehmen, gestreckten Kopfhaltung scheint sich ein zurück-

gehaltenes Feuer, eine selbstbewusste Bescheidenheit, eine überlegene Leutseligkeit und Menschenliebe auszudrücken. Es liegt eine gebieterische Feinheit darin, die an eine spätere Statue von ihm, den marmornen S. Giovanni Batista in den Uffizien, ganz besonders erinnert. Das Gewand zeigt das meiste Studium nach der Natur unter diesen vier Statuen, zugleich aber auch jene schönen, grossen Linien, die Donatello eigen waren, die sich aber wohl unterscheiden von den äusserlich componirten, manirirten Schönheitslinien des Trecento, von denen auch noch Ghiberti befangen blieb. Donatello's durch alles Detail und Wechsel durchgehende grosse Linien hüllen sich bescheiden in das Gewand des Realismus, als dessen Structurgesetze sie gleichsam nur durchschimmern. Kräftige Schatten zwischen Armen und Büste, sowie auf dem Schooss und längs der in Gewand verhüllten Beine gliedern diese energische, fast herausfordernd sitzende Gestalt auf das Vortheilhafteste. Und auch dies sollte stets ein Vorzug Donatello's sein, trotz des reichsten Gewandes und Faltenwurfes durch passend angebrachte Falten und, mit vielem Gefühl an das darunter liegende Nackte angeschmiegte, Gewandflächen die Bewegung klar durchschimmern zu lassen. Gewiss eine Aufgabe echten plastischen Styles! Mit der Linken stützt er das Evangelium auf den Schooss, die Rechte stemmt sich auf die Hüfte. Donatello war bis zum Jahre 1415 an dieser Statue beschäftigt und erhielt dafür den anständigen Preis von 150 Goldgulden.

Von den beiden übrigen Statuen stehen wir nicht an, diejenige der zweiten Capelle links als den S. Lucas des Nanni d' Antonio di Banco zu bezeichnen; sie steht im Styl der des Niccolò am nächsten und zeigt im Gewand eine Annäherung an den Realismus des Donatello. Der Kopf dieser Statue zeigt einen sanften, ja süsslichen Ausdruck; doch sind die Züge, sowie das Haar noch etwas starr behandelt.

Es bleibt noch die Figur der ersten Capelle links übrig, in welcher wir demnach den S. Matthäus des Bernardo di Piero Ciuffagni zu erkennen haben. Der Kopf ist hier noch streng, der flatternde Bart und das Gewand sind noch im alterthümlichen, ideal-manirirten Styl eines Andrea Pisano gehalten. Auch diese Figur hat übrigens mit den übrigen Figuren die

eigenthümlich gewundene Haltung der länglich gebildeten Hand gemein, die auch noch späterhin sowohl in Donatello's wie in Ghiberti's Werken, obwohl bei Jedem in eigener Weise, nachklingt.

Im Jahre 1415 wurden diese vier Statuen an ihren Standorten, in den vier Nischen seitlich vom Hauptportal, aufgestellt.

X.

BERNARDO DI PIERO CIUFFAGNI.

Wir hatten schon wiederholt Gelegenheit, eines Bildhauers Bernardo di Piero Ciuffagni Erwähnung zu thun. Da er nun wegen seiner geringen Begabung nur wenig auf die Styl-Entwicklung der Sculptur des 15. Jahrhunderts einwirkte, anderseits er aber doch aus derselben Wurzel hervorging, wie Donatello, Nanni d' Antonio di Banco und Andere, und sich bemühte, der jeweilig herrschenden Richtung mühsam nachzuhinken, so gedenken wir gleich hier zusammenzustellen, was wir über sein späteres Leben und Schaffen noch wissen, um im weiteren Verlaufe unserer Darstellung der Pflicht enthoben zu sein, auf sein unbedeutendes Wirken zurückzukommen.

Bernardo, Sohn des Piero Bartolomeo de' Ciuffagni, ward im Bezirk S. Frediano im Jahre 1381 geboren, war demnach noch um fünf Jahre älter als Donatello. Auch er begann seine Laufbahn als Goldschmied, was daraus hervorgeht, dass er, wie wir sahen, im Jahre 1403 und später wieder, 1407, zu den Mitarbeitern des Ghiberti an dessen erster Bronce-thüre gehörte, sowie dass er in einem Contracte, den er 1429 mit der Domopera schloss, aurifex genannt wird. Und erst im nämlichen Jahre wurde er in der Zunft der Steinhauer immatriculirt. Daraus, dass er unter Ghiberti arbeitete, erklärt sich vielleicht auch seine Stylverwandtschaft mit diesem, die wir an seiner Statue des Evangelisten Matthäus wahrnehmen, wenn nicht Beide ihren alterthümlichen Styl der Gewandung der gleichen Quelle, d. h. der Goldschmiedschule des 14. Jahrhunderts, entnommen haben. Den Auftrag zu eben genannter Statue erhielt er im Mai 1409 gegen Garantie seines Vaters und des Schwertfegers Bardini.

Im nämlichen Jahre stellt er noch eine Prophetenfigur,

sowie einen Engel, beide von Marmor, für den Dom her. 1415 wird er für seinen S. Matthäus mit 150 Gulden bezahlt und erhält gleichzeitig den Auftrag für eine Statue des Josua, der ihm jedoch entzogen ward, als er sich längere Zeit von Florenz fernhielt. Erst im Jahre 1422 taucht Bernardo wieder daselbst auf und arbeitet an einem Wasserspeier für den Dom, in der Form eines Knaben, der einen Schlauch drückt. Diese Sculptur, welche dem Motiv nach an eine spätere des Lazzaro di Buggiano erinnert und sich also an Donatello's Styl angelehnt zu haben scheint, wurde im Jahre 1424 über der dritten Kranzcapelle auf der Sacristei der Familie Bischeri angebracht, ist aber jetzt nicht mehr zu sehen. Im nämlichen Jahre vollendet Bernardo die Figur eines S. Stefano für den Giebelknopf der zweiten Nordthüre des Doms. Das Stümperwerk, das sich noch dort befindet, sticht genug von den anmuthigen und gutgearbeiteten Statuen des Donatello zu beiden Seiten des Giebels ab, von denen wir bereits oben sprachen. Im Jahre 1424 erhielt Bernardo eine Statue, die ein anderer Künstler, Giovanni di Bartolo, wegen Abwesenheit nicht vollenden konnte, in Auftrag. Der Block dazu betrug eine Länge von vier Braccien und war bereits durch seinen Vorgänger in Carrara angeschafft worden. Bis 1433 arbeitete Bernardo an dieser Statue, welche den Propheten Jesaias darstellte und auf einer Sandsteinbasis in einer der Chorcapellen aufgestellt werden sollte (insofern sich damals noch nicht die sitzenden Evangelisten-Figuren dort befanden). 1433 wurde aber die Statue wieder aus der Capelle entfernt und der Auftrag dem Bernardo entzogen, weil er „male et inepte laboravit“. Gleichwohl erhält er seinen Lohn von 180 Gulden dafür, und im Jahre 1435 wird ihm sogar ein neuer Auftrag zu Theil, nämlich die Statue des Königs David herzustellen, den er auch mit einer Marmorkrone versehen soll. Vielleicht ist uns dieses Werk in der zweiten Figur der linken Seitenwand des Doms vom Eingang erhalten; nicht nur dass dieselbe eine Krone trägt, gibt sie sich auch in ihrem Charakter als die harte und geistlose Schöpfung eines Künstlers des 15. Jahrhunderts zu erkennen. Sie setzt den linken Fuss vor und hält mit den ziemlich gut gearbeiteten Händen ein Buch (die Psalmen?) an die Brust. Der Kopf ist scharf und effect-

voll, aber hart und leblos behandelt. Das Gewand ist hart und kantig, nähert sich aber schon mehr dem realistischen Styl, indem die langen, geschweiften Falten hier fehlen, vielmehr mit flauer, unbestimmter Hand viele bedeutungslose Details eingehauen sind, die aber wenigstens das Streben verrathen, eine unmittelbarere Wiedergabe der Natur herzustellen.

Nach 1435 tritt Bernardo abermals mehrere Jahre hindurch nicht in Florenz auf; dagegen taucht er nach 1450 in Rimini auf, wo er in der von Leon Battista Alberti erbauten Kirche S. Francesco das Grab des Stifters Sigismondo Malatesta, sowie das seiner Geliebten Isotta degli Atti herstellt. Den Eingang zur Chorcapelle rechts überwölbt ein Rundbogen, der auf Pilastern ruht, die von Elephanten getragen werden. An drei Seiten dieser Pilaster befinden sich in zwei Etagen übereinander je sechs von korinthischen, cannellirten Pilastern eingefasste Muschelnischen, in denen halblebensgrosse Marmorfiguren stehen. Die unteren Figuren stellen Tugenden dar, mit geschweiften Gewandfalten und Donatello'schen Anklängen, doch plump und ohne Proportionen. Ebenso entbehren die oberen Figuren, schildhaltende Putten, der guten Verhältnisse. Die Kopfwendung, die gedehnten Glieder, die bewegten Hände verrathen eine übertriebene Nachahmung Donatello'scher Manier. An den Seitenwänden im Innern der Kapelle sind im denkbar flachsten Relief, das mit viel Feinheit und Geschick behandelt ist, vorhangziehende Engel dargestellt. Die Haare und das feinfaltige Gewand sind zwar manirirt, doch mit viel Schönheitsgefühl behandelt. Diese Reliefs scheinen nicht von Bernardo zu sein. Ihm dagegen gehört der an der Hinterseite der Capelle in einer ziemlich gut componirten Renaissance-Nische sitzende Sigismondo Malatesta an, der durch seine Stellung, sowie die harte, geistlose Behandlung seines Gewandes und Kopfes entschieden an die Statue des S. Matthäus von Bernardo im Dom von Florenz erinnert. Die Engel in Hochrelief seitlich von ihm sind besser. Auch diese Statue ruht auf einem Elephanten, dem Abzeichen der Malatesta.

Endlich erzählt uns noch Vasari, dass Bernardo auch in Lucca und Mantua arbeitete, wann, sagt er nicht. Bernardo's Tod fällt in das Jahr 1457 und in sein 76. Lebensjahr, eine

Lebensdauer, im Verhältniss zu welcher dieser Künstler nicht sehr fruchtbar gewesen zu sein scheint. Ein Sohn von ihm, der Geistliche Uguccione, stirbt im Jahre 1479 im Hospital von Sta. Maria Nuova.⁷⁴

XI.

STATUEN FÜR DIE NISCHEN VON OR SAN MICHELE.

Die Herstellung und Ausfüllung der Loggien von Or San Michele mit Statuen begann zwar noch früher, als die oben geschilderten vier Evangelisten-Statuen in Auftrag gegeben wurden; die Arbeiten an der Loggia zogen sich aber in ununterbrochener Kette bis in spätere Zeit hinein und stehen mit anderen Sculpturen dieser letzteren in enger Verbindung, wesshalb wir sie erst nach jenen Statuen zu besprechen für angemessen finden.

Ehe wir darauf eingehen, wird ein kurzer Ueberblick über die Baugeschichte der Loggia am Platze sein, da sie von Neuem unsern obigen Satz bestätigt, dass im 14. Jahrhundert mehrfach die architektonischen Vorbedingungen für die sculptorischen Leistungen des 15. Jahrhunderts geschaffen wurden. Bereits im 8. Jahrhundert wurde an dem Platz derselben eine Kirche zu Ehren des heiligen Michael (dem Schutzheiligen der Longobarden, die damals in Florenz herrschten) gestiftet und in Horto genannt, weil ehemals daselbst Gärten gelegen waren. Nach 1240 wurde diese alte Kirche, trotz der Einsprache der Mönche von S. Silvestro a Nonantola, niedergerissen und an einer andern Stelle wieder aufgebaut, während an dem alten Platze ein Getreidemarkt hergerichtet wurde. Im Jahre 1284 beschloss man, denselben durch eine Loggia mit einem Kornmagazin darüber vor den Einflüssen der Witterung zu schützen. Schon 1290 war die Loggia vollendet.

An einem der Pfeiler war ein Bild der Jungfrau angebracht, das bei dem Zusammenströmen so vieler Bauern daselbst bald zu solcher Verehrung gelangte und so viele Spenden empfing, dass die Frati laudesi (Hymnensänger), welche über die einlaufenden Gelder zu verfügen hatten, sich schon 1291 zu einer mildthätigen Bruderschaft zusammenthaten. Aus Eifersucht über deren Gedeihen steckte der Prior von S. Piero in

Scheraggio (an Stelle der heutigen Post) das Bild in Brand. Auch die Loggia selbst scheint hiebei Schaden gelitten zu haben, so dass am 23. Juli 1337, nach Villani, der Beschluss gefasst wurde, an Stelle der alten, schlechten Backstein-Loggia eine neue Loggia von starken Hausteinen auf soliden Fundamenten zu errichten. Hierüber sollte sich ein zweistöckiger Bau als Getreidemagazin des Volkes erheben. Die Leitung des Baues wurde der Seidenzunft von Por Santa Maria übertragen, und zur Bestreitung der Kosten wurden die Marktsteuern und andere kleine Einkünfte bestimmt.

Eine jede Zunft musste sich verpflichten, einen der Pfeiler mit der Statue ihres Schutzheiligen zu schmücken; am Jahrestage desselben hatte die betreffende Zunft der Bruderschaft von Or San Michele eine Spende zu Gunsten der Armen zu entrichten. Taddeo Gaddi entwarf den Bau und führte ihn bis zu seinem Tode (1336) fort. In Folge der Pest von 1348 vermehrte sich durch Vermächtnisse das Vermögen der Gesellschaft so, dass man beschloss, die Bögen der Loggia zu schliessen.

Am 13. Juli 1349, dem Tage der Befreiung der Stadt von der Herrschaft Walther's von Brienne, des Herzogs von Athen, beschloss man, zu Ehren der Heiligen jenes Tages einen Altar im Innern zu errichten. — Der ursprüngliche Zweck der Loggia als Markt war hiemit vollständig abhanden gekommen und dem religiös-politischen gewichen. Neri di Fioravante und Benci di Cione von Como schufen deshalb die Loggia im Innern zu einer Capelle um, und Orcagna malte ein Marienbild dafür. Ausserdem wurden von da an an jedem St. Annatage sämtliche Pfeiler der Zünfte mit den Bannern derselben geschmückt, eine Sitte, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. An dem Tabernakel, worin das Marienbild eingeschlossen wurde, arbeitete Orcagna bis 1366; im Jahre 1376 wurde noch an dem dasselbe umschliessenden Broncegitter gearbeitet. Nach Taddeo Gaddi's Tod führte Simone di Francesco Talenti den Bau weiter und stellte auch das schöne, figurenreiche Masswerk der Fenster her.

Am 12. April 1339 wurde der oben angeführte Beschluss über die Ausschmückung der einstigen Pfeiler dahin präcisirt, dass die Pfeiler mit Tabernakeln zu versehen und in ihnen die

Heiligenfiguren in Fresco oder in Sculptur auszuführen seien. Ebenso wurden die Zünfte unter Androhung von Bussen zur Ausmalung der inneren Wände der Capelle genöthigt. Im Jahre 1406, am 23. April, wird der Beschluss erneuert, dass die Zünfte binnen zehn Jahren ihre betreffenden Pfeiler mit den Statuen ihrer Schutzheiligen in Nischen zu schmücken haben.

Mittlerweile kam auch die Schliessung der Bögen im Jahre 1413 zum Abschluss, sowie die Herstellung der Glasfenster, an denen man seit 1380 arbeitete, bis 1412 der Deutsche Niccolò di Piero die letzte Hand daran legte.⁷⁵

Niccolò d'Arezzo tritt bei den Arbeiten für diese Kirche bereits vor seinen Schülern Giovanni d'Antonio di Banco und Donatello in den Hintergrund. Gleichwohl ist auch er nicht ganz unbetheiligt gewesen. Von ihm sind die reizenden zwei Statuetten auf dem Tabernakel des S. Matthäus von Ghiberti, die allerdings erst etwa vom Jahre 1420 sein mögen, der Zeit, da Ghiberti den Tabernakel sammt der darin befindlichen Statue herstellte. Sie stellen die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria dar. Sie verrathen das bedeutende Studium der Antike, dem Niccolò d'Arezzo sich hingab und wozu er die erste mächtige Anregung in's 15. Jahrhundert gebracht hatte. Und zwar ist es ein empfundenes Studium der antiken Grazie, Lieblichkeit und Schönheit in der Anordnung, was wir in diesen Statuen vertreten finden. Zugleich tritt das Streben nach originellen, belebten und ausdrucksvollen Stellungen darin hervor, welches Donatello dann so genial weiter ausbildete.

Beide Figuren sind stehend, aber nicht in der gewohnten pisanischen Weise, mit der auf Maria losschreitenden Bewegung des Engels; sondern, dem Zweck als Bekrönung eines Tabernakels entsprechend, in möglichst selbstständiger und geradeaus emporstrebender Haltung, ohne dass doch der Rapport zwischen ihnen gestört erschiene. Beide Figuren sind mit einem Chiton bekleidet, über den ein vor dem Halse zusammengehefteter Mantel in malerischen, im Detail der Natur nachgeahmten, im Gesamtwurf antike und mittelalterliche Tendenzen vereinigenden Falten gelegt ist. Maria schaut entzückt zum Himmel empor und presst mit der Linken in zierlicher Wendung begeistert die Hand an die Brust, während die Rechte wunder-

voll lebendig ausgestreckt vom Leibe absteht, halb in den Mantel gehüllt. Der Engel erhebt mit ernstem Ausdruck im jugendlich schönen Antlitz die Rechte prophezeiend empor, die Linke, in Gewand eingehüllt, fällt an der Seite herab, während die gebogene Hand den Mantel über die Beine zieht.

Diese Statuetten haben viel Verwandtschaft mit Donatello's ersten Figuren am zweiten nördlichen Domportal; so namentlich auch in der weichen, graziösen Biegung des Leibes und dem bestimmten Ruhen auf einem Standbein.

Von dem einen der Schüler des Niccolò, Giovanni d' Antonio di Banco, rührt vielleicht die älteste der Statuen her, welche die Aussenseite von Or San Michele schmücken; wenigstens ist ihr Charakter der alterthümlichste. Es ist dies die Figur des S. Jacopo in der Nische der Kürschner. Wir haben hier wieder dasselbe geleckte, süßliche Gesicht, wie an der Statue des Evangelisten S. Lucas vom nämlichen Künstler. An der ganzen technischen Ausführung dieser Statue ist noch viel von der alterthümlichen Härte und Rohheit zu bemerken, besonders in der Bildung der Augenbrauen und des Bartes. Am dicken Bauch, sowie an den Händen ist ein nicht ganz glücklicher Anlauf zum Realismus zu bemerken; ebenso zeigen die Gewandfalten eine Mischung von Realismus und Archaismus, mit starkem Vorwiegen des letzteren. Die Haltung der ganzen Statue, besonders der Arme, ist unbehilflich, steif und befangen. Vermuthlich ist die Statue gleichzeitig mit dem S. Lucas desselben Künstlers vom Jahre 1407 an ausgeführt worden.

Das darunter befindliche Relief des Nischensockels ist viel geschickter behandelt und beweist von Neuem, wie die zahlreichen Arbeiten der Goldschmiede vom 14. Jahrhundert in getriebenem Silberblech, sowie Bronze auch vortheilhaft auf die Ausführung kleinerer Figuren in Steinrelief wirken mussten. Die Gruppe zierlicher Figürchen im Zeitcostume stellt die Köpfung des Heiligen dar. Zu beiden Seiten dieses Reliefs befindet sich Rankenwerk in Relief, ganz im Styl desjenigen von Niccolò d' Arezzo an der zweiten nördlichen Domthüre. An den Ecken des Sockels sind Wappenschilde mit dem Abzeichen der Zunft, Eicheln und einem Schaf, angebracht. Ueber dem Sockel erheben sich seitlich zwei eckige Pilaster mit Tafelungen

und Mosaikfüllungen am Schaft und Capitälen von zwei Reihen Akanthusblättern, ähnlich den Capitälen der Dompfeiler. — Sie flankiren die Nische, welche sich dreiseitig vertieft und mit schlanken Pilastern, sowie Feldern von schwarzem und goldenem Glasmosaik geschmückt ist. In der Höhe der Pilastercapitäle zieht sich in der Nische ein gebälkartiger Abschluss hin, über dem eine dreiseitige Halbkuppel mit breiten Rippen und schwarzen, mit Sternen besetzten Gewölbefeldern die Bedachung bildet. Die Oeffnung dieser Wölbung ist spitzbogig, mit einem Bogenfries eingefasst. Darüber erhebt sich ein Spitzgiebel mit Akanthuskrappen, die sich der Renaissance nähern, seitlich davon, über den Pilastern, streben Fialen in die Höhe.⁷⁷

Einen bedeutenden Fortschritt des Nanni d'Antonio di Banco, sowohl in der Technik als in der Kraft des Ausdrucks, erblicken wir in der Gruppe der vier Märtyrer aus Diocletian's Zeit, Claudius, Nicostratus, Symphorianus und Castorius, welche er im Auftrag der vereinigten Zünfte der Schmiede, Holzschnneider und Maurer ausführte. Doch ist auch hier noch viel Härte der Technik und Ungeschick in der Gewandung zu beobachten.

Neben dem Einfluss des Niccolo von Arezzo, der Antike, sowie einem Nachklang des 14. Jahrhunderts, ist hier auch schon eine Einwirkung seines talentvolleren Altersgenossen Donatello auf Giovanni's Styl bemerklich. Wegen dieser wohlerkennlichen Mischung verschiedener Einflüsse gehört diese Gruppe zu den interessantesten Sculpturen der beginnenden Renaissance. Am alterthümlichsten erscheint noch die Statue links vom Beschauer, die im Profil sichtbar ist. Der starre Greisenkopf, ohne individuellen Ausdruck erinnert noch stark an's 14. Jahrhundert; freier, jedoch noch fern von Donatello's Meisterschaft, sind schon Haare, Hals und Hände daran behandelt. Auch das ziemlich verworrene Gewand, welches aus Chiton und Toga besteht, zeigt einen Fortschritt im Realismus, sowie im directen Studium der Antike. Einzelne Versuche Giovanni's an diesen Statuen, das Nackte durchschimmern zu lassen, sind nicht sehr glücklich ausgefallen, so an der äussersten Statue rechts. Das Gewand der Statuen verräth im Ganzen den Schüler und Nachahmer des Niccolo von Arezzo. Die Köpfe dagegen zeigen bereits

eine Mischung von Studien nach der Antike und einer Nachahmung des Donatello'schen Styls. Formell stehen diese Köpfe der Antike näher als die des Donatello, geistig jedoch ferner. Antikisirend sind besonders die Haare, wo die spät-römische, von Donatello meist vermiedene Bohrtechnik angewendet ist.

Vasari knüpft folgende Anekdote an diese Statuengruppe: Als Giovanni d' Antonio di Banco sie vollendet hatte, gingen kaum drei Figuren in die Nische, weil er einigen die Arme geöffnet hatte; verlegen und unzufrieden bat er Donato, er möchte mit seinem Rathe sein Pech und Ungeschick wieder gut machen. Donatello erwiderte lächelnd: „Wenn Du mir und allen meinen Gehilfen eine Mahlzeit versprichst, nehme ich es auf mich, die Heiligen ohne Mühe in die Nische zu bringen.“ Dies versprach Giovanni gern. . . . Donatello brach hierauf mit seinen Gehilfen hier Schultern, dort Arme ab und rückte sie so zusammen, und auf der Schulter der einen Figur liess er eine Hand sichtbar werden etc.

Zwar ist diese Anekdote unbegründet, da die Statuen in keiner Weise verstümmelt sind und auch ganz gut zusammenstehen, allein jedenfalls deutet sie auf ein Verhältniss der Ueberlegenheit und der Beeinflussung des Donatello auf Giovanni hin.⁷⁸

Die Nische ist jedenfalls für mehrere Figuren berechnet und desshalb tiefer und breiter gebaut als die übrigen. Auch sie zeigt einen Sockel, auf dem sich eckige Seitenpilaster erheben und das spitzbogig ausgeschnittene, mit einem Spitzgiebel bekrönte Gewölbedach tragen. Das Giebelfeld ist mit Rosetten und Blumen von weissem Marmor, auf hellblauem Glasgrund, sowie mit einem Christusbild (aus späterer Zeit) in der Mitte geschmückt. Seitlich an den Pilastern, innerhalb der Nische, sind herabfallende Vorhänge in Marmor dargestellt. Der Sockel ist mit einem Figurenrelief ebenfalls von Giovanni d' Antonio geschmückt, welches das Innere einer Bildhauer-Werkstätte damaliger Zeit in anschaulicher Weise gibt und uns vielleicht Portraits von Bildhauern vorführt. Wir sehen hier die Vielseitigkeit der damaligen Steinhauer. Während ein Geselle mit Mauern beschäftigt ist, ein Anderer an einer gewundenen Säule arbeitet, ein Dritter, ein alter, bärtiger Mann, sich be-

müht ist, ein Capitäl auszumessen, sehen wir einen Vierten an einer nackten Knabenfigur meisseln. Seitlich befinden sich die Wappen der Zunft mit einigen Ornamenten.

In der Nische unmittelbar links neben der eben besprochenen befindet sich der S. Philipp des Giovanni d' Antonio, welcher gegenüber den zuletzt besprochenen Figuren wiederum einen bedeutenden Fortschritt des Künstlers kennzeichnet. Er führte dieselbe im Auftrage der Schuhmacherzunft aus.

Vasari erzählt, Donatello habe zuerst den Auftrag zu dieser Statue erhalten; als aber der von ihm geforderte Preis den Schuhmachern zu hoch schien, übertrugen sie die Arbeit dem Nanni d' Antonio di Banco, welcher erklärte, mit dem Lohn zufrieden sein zu wollen, den sie ihm geben würden. Als er aber fertig war, verlangte er mehr dafür, als Donatello verlangt hatte. Beide Theile, die Schuster und Giovanni, wählten hierauf Donatello zum Schiedsrichter über den Werth der Statue, Giovanni vermuthlich, weil er mit Donatello befreundet war und seine Neidlosigkeit kannte, die Schuster in der Hoffnung, aus verletzter Eitelkeit werde Donatello das Werk seines Concurrenten recht niedrig schätzen. Aber sie hatten sich in Donatello verrechnet und den Schalk in ihm nicht in Betracht gezogen, der sich freute, wenn er Krämerseelen, welche ein Kunstwerk nach der Elle und dem Rohmaterial taxiren, strafen konnte. Wie gross mag das Erstaunen und die Entrüstung der gefoppten Schuster gewesen sein, als er für Nanni's Werk abermals einen nöheren Preis bestimmte, als dieser ihn gefordert hatte. Als die Schuster sein Urtheil nicht anerkennen wollten, da nicht nur er selbst früher, sondern auch Nanni einen geringeren Preis dafür gefordert habe, als er ihn jetzt angebe, und sie ihm schmeichelnd noch bemerkten, dass er selbst, wie sie ja wohl wüssten, die Statue besser gemacht haben würde, erwiderte Donatello lachend: „Dieser gute Mann ist in der Kunst nicht so tüchtig, wie ich, und muss sich bei der Arbeit folglich viel mehr quälen; Ihr müsset also, um ihn zufriedenzustellen, wenn Ihr billige Männer sein wollt, wie ich voraussetze, ihm die Zeit bezahlen, die er dabei verbraucht hat.“ Eine trefflich sarkastische Antwort gerade für Diejenigen, welche glauben, Arbeit ist Arbeit, und die Kunst, eine gute Statue herzustellen, verdiene keinen höheren

Lohn, als die Anzahl von Stiefeln, die sich in derselben Zeit machen lassen. Leider wird an die Arbeiten der Schriftsteller nicht einmal dieser Massstab angelegt.

Sauer hat sich Giovanni d' Antonio seine Arbeit in der That werden lassen, denn keine der bis jetzt geschilderten Statuen von ihm ist so sorgfältig ausgeführt, so frei in der Bewegung, so harmonisch in der Composition und so reich an Detailschönheiten und Studien nach der Natur und der Antike. Wie die meisten Statuen der Schule des Niccolò d' Arezzo trägt auch diese über dem Chiton den Mantel, der über Rücken und Schultern herabzufallen, die Brust offen zu lassen, über die Beine wieder vorgezogen zu werden pflegt und dabei gelegentlich auf dem Boden schleift und hier schöne Motive bildet, oder auf dem Arm aufliegt. Dieser St. Philipp drückt mit der gebogenen Rechten einen seinen Arm einhüllenden Mantelzipfel an den Vorderschenkel des seitlich ausschreitenden rechten Beines, während gleichzeitig der Mantel noch am Boden schleift, die Bewegung des Beines verfolgt und charakterisirt und nur die sandalengeschmückte Fussspitze vorschauen lässt. Die höher gehobene Linke auf der Seite des Standbeines hält den an und für sich schon hier kürzer von der Schulter fallenden Mantel noch in die Höhe, so dass unten die senkrechten Falten des Chiton sammt dem ganzen Fuss sichtbar werden, wodurch auch die Richtung und Stellung des Standbeines deutlich und glücklich hervorgehoben wird.

Das Gewand zeigt schon ein vorzügliches Studium nach der Natur, sowie der Antike, was den Geschmack in der guten Anordnung, in der Abwechslung, im Ausdruck der Bewegung betrifft. Die Partien, sowie die Schattenhöhlungen sind sehr gut vertheilt. Giovanni d' Antonio übertrifft hier in dieser Hinsicht manches Werk des Donatello, wenn er ihn auch nicht in dessen gleichsam seelischer Belebung und feingefühlten Weichheit und Wahrheit der Biegungen und Flächen erreicht. Doch ist in dieser Statue eine entschiedene Verwandtschaft mit Donatello's Styl zu erkennen, die noch weiter geht, als sich aus der gemeinsamen Abstammung beider Style von Niccolò d' Arezzo erklären liesse, zumal wenn man die früheren, starrereren Werke des Giovanni d' Antonio berücksichtigt. Auch die Hände

sind im Vergleich zu den früheren Giovanni's gut gearbeitet, halten aber keinen Vergleich mit denen Donatello's aus. Der bartlose, jugendliche Kopf mit dem vollen, runden Kinn, dem saftigen Mund, den grossen, schwärmerischen Augen zeigt dagegen ein entschiedenes, unmittelbar frisches und lebendiges Studium der Antike und gleichzeitig eine frappante Verwandtschaft mit Niccolò's Engelsköpfen am zweiten nördlichen Domportal. Auch die Hände der Engel daselbst und des Philipp zeigen grosse Verwandtschaft. Es ist dies ein neuer Beweis für die grosse Stylverwandtschaft des Giovanni mit Niccolò d'Arezzo, welcher allerdings noch geistreicher und graziöser als sein Schüler geschaffen hat, wie z. B. seine oben besprochene Verkündigung deutlich zeigt. — Es möge schliesslich hier Vasari's Urtheil über diese Statue folgen, das wir sehr treffend finden und nur bestätigen können. Vasari sagt: „Diese Figur steht sehr gut da und zeigt Anmuth und Leben im Kopf; das Gewand ist nicht roh und schmiegt sich der Figur überall gut an.“ Am Sockel der Statue steht: S. Philippus in Relieflettern.

Besondere Hervorhebung verdient sodann auch die Nische, in der diese Statue steht. Der Sockel derselben ist mit einem vorzüglichen Ornamentfries in Relief, Akanthusranken mit Blumen und in der Mitte mit einem auf einem Stengel reitenden nackten Genius von anmuthiger, weicher Bewegung und feiner, weicher und richtiger Ausführung geschmückt. Dieses Ornament entspricht im Styl genau denen am Domportal des Niccolò d'Arezzo. Seitlich davon sind die Wappen der Zunft. Das Tabernakel ist nach demselben Schema wie die bisher genannten gebaut. Die innere Wand ist jedoch nicht mit Mosaik-, sondern Tafeln von rothem, weissem und schwarzem Marmor geschmückt. Jetzt, da die einst bemalten Statuen farblos sind, stört der bunte Hintergrund einigermassen. Im Giebelfeld ist das empfindungsvolle und gut drapirte Brustbild Christi mit Buch und Weltkugel in den Händen und seitwärts geneigtem Haupte. Von besonderer Schönheit sind auch die durchbrochenen Akanthusranken mit Blumen, welche statt der Krabben den Giebel einfassen.⁷⁹

Wieder freier im Styl erscheint die Statue des Santo Lò (S. Aloysius), welche in der Nische der Hufschmiede, der zweiten auf der Südseite von Or San Michele, steht. Vasari

meldet es nur als eine Ueberlieferung, dass sie ein Werk des Giovanni d' Antonio sei; seine Herausgeber und andere Autoren bestreiten es geradezu. Uns scheint aber gleichwohl Vieles in Auffassung und Technik dieser Statue auf Giovanni d' Antonio hinzuweisen. Der Kopf ist allerdings feiner gearbeitet und belebter, als bei den übrigen Statuen Giovanni's, erinnert aber gleichwohl an deren Typus; auch der zarte Bartflaum, der die Wangen und das Kinn der Statue bedeckt, findet sich z. B. am Evangelisten S. Lucas des Giovanni d' Antonio. Die Gewandung ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt, einfach, mässig naturalistisch, geschmackvoll, wenn auch etwas unenergisch. Der über der Brust durch eine Agraffe zusammengehaltene Bischofsmantel fällt über den Rücken der Figur zurück; das Haupt derselben bedeckt eine Mitra, während sie in den Händen ein Buch und den Bischofsstab hält. Auch die Hände erinnern durch das darin sichtbare Streben nach Naturalismus, der sich aber vom Conventionalen nicht ganz frei machen, noch zu ganz reiner Zeichnung erheben kann, an Giovanni d' Antonio's Styl.

Ein sicheres Werk des Letzteren ist dagegen das am Sockel des Tabernakels befindliche Marmorrelief, welches uns S. Aloysius zeigt, der ein besessenes Pferd beschlägt. Eine weibliche Figur, die dabei steht, ist voller Anmuth und Schönheit, ebenso wie die übrigen Figuren, die Vasari's Lob verdienen.⁸⁰ Die innere Wand der Nische ist mit Zangen von schwarzem Marmor auf weissem Grund intarsirt. Im Uebrigen bietet das Tabernakel nichts Hervorzuhebendes dar und schliesst sich in der Composition den vorher erwähnten an.

Ganz im Styl und in der Manier der bisher genannten Werke des Giovanni d' Antonio ist endlich eine halblebens-grosse Marmorfigur einer Minerva, welche sich im Treppenhause der Biblioteca Marucelliana in Florenz befindet. Der Kopf, der sich jetzt darauf befindet, wurde jedoch später aufgesetzt und möchte dem 17. Jahrhundert angehören.

Ehe wir nun über die weitere Thätigkeit des Giovanni d' Antonio bis an sein Lebensende berichten, wollen wir zunächst noch die Statuen des Donatello und Ghiberti betrachten, die in den Nischen von Or San Michele aufgestellt sind, sowie über jene Facten, die sich der Besprechung dieser Werke am naturgemässesten anschliessen.

Die älteste der Figuren Donatello's an dem Oratorium von Or San Michele scheint, ihrem Style nach, die Figur des S. Petrus zu sein, welche er im Auftrage der Fleischerzunft herstellte. Sie mag etwa um das Jahr 1408 entstanden sein. Auch hier sehen wir den über den Chiton geworfenen Mantel, der die Figur in reichen Falten umhüllt. Die gebogene Rechte legt der Heilige leicht an den Schenkel des rechten Beines an, auf welchem er ruht, während er mit dem linken, vom Mantel reich umhüllten, Arm sein Evangelium an den Leib lehnt; das linke Bein setzt er vor. Der Kopf schaut nach rechts.

Es lässt sich an dieser Statue Manches aussetzen, wie die Grösse des Kopfes im Verhältniss zur übrigen Gestalt, die Kürze und Schwäche der Beine im Verhältniss zum Rumpf (ein Fehler, der öfters bei Donatello vorkommt), die etwas monotone und wahllose Diagonalrichtung der Mantelfalten von der linken Schulter nach der rechten Seite hinab (die hier in der That aus der Nachahmung feuchten Stoffes hervorzugehen scheint, ein Verfahren, das Rumohr, der sonst so ungerecht als möglich gegen Donatello ist, für diese Statue mit Recht an ihm rügen mag). Aber trotz solcher Mängel ist die Statue gleichwohl bereits vom Genie des jungen Donatello durchdrungen. Trotz der Verworrenheit ist das Gewand reich an feinem Naturgefühl; die Hände zeigen bereits ein Studium der Natur, wie es Giovanni d' Antonio darin nie erreichte; der Kopf zeigt einen hohen Grad von individueller Charakteristik im Ausdruck und eine vorzügliche, die Energie des Schädelbaues, wie die Weichheit des Fleisches und der Züge nachbildende Marmorbehandlung. Der Kopf lebt! Es ist ein Wunder, bis zu welchem Grade dem Donatello diese Gabe angeboren war, die feinsten Geheimnisse des Ausdrucks mit sicherer Hand darzustellen und dadurch ein täuschendes und zugleich poetisches Bild des Lebens zu geben. Donatello hat in diesem Kopfe wie in allen seinen späteren Ideal-Statuen wahrscheinlich das Porträt eines Zeitgenossen genau wiedergegeben. Seit ihm datirt überhaupt diese Sitte bei den Bildhauern und besonders aber bei den Malern, wie er denn auf diese, wie wir später sehen werden, einen umwälzenden Einfluss ausübte. Wie vorzüglich lebendig sind schon die Haare an diesem Kopf be-

handelt, und wie schön rahmen sie das Gesicht ein. Der gekräuselte Vollbart ist nicht in der öden Bohrtechnik ausgeführt, nein, sondern in der weichen, feinfühligsten Art, wie das Haar an den besten griechischen Porträtbüsten behandelt ist, wie z. B. an dem Homerkopf im capitolinischen Museum, am Herkuleskopf in der Villa Borghese. Die vortretenden Partien, Löckchen, Haarstreifen sind zunächst als compacte Massen mit bestimmten Flächen, doch auf's Weichste und Duftigste herausgemeisselt; zugleich ist ihnen durch edel geschweifte Umrisse und Detaillirung der Charakter lockigen Haares gegeben. Diese Massengruppirung verhindert sowohl das drahtartige Aussehen, das entsteht, wenn blindlings jedes Härchen nachgeahmt ist, ebenso wie das Schwammartige der schablonenhaft durch Bohrung belebten Haare, wie sie bei den späten Römern beliebt waren. Und dabei bildet das Ensemble der Haare eine schöne Ornamentik stylvoll zusammengeordneter Linien und Gruppen, doch fern von aller manierirten Härte und Isolirung der einzelnen Theile, sondern mit all' der Weichheit der Uebergänge und des Gesammtzusammenhanges, wie ihn die Natur zeigt. Mit wie feinem Gefühl für Schönheit und Charakteristik sind an dieser Statue die Löckchen des Schnurrbarts um die Mundwinkel gruppirt!

Wie belebt und gleichsam sprechend ist der feingeschnittene Mund; mit kräftigem Schnitt ist die seitliche Backenfläche von der Partie neben der Nase und unter dem Auge getrennt, ein feiner Zug zieht sich am lebendig modellirten Nasenflügel hin. Die Augenbraue ist wie nachdenklich etwas in die Höhe gezogen, und trefflich harmonirt der Ausdruck des tiefliegenden, nobel blickenden Auges mit dem feingespannten Mund. Die Nase ist gerade, mit kräftiger Unterpartie. Die Hände sind mit grossen, festen Hieben, aber ebenfalls wunderbar lebendig ausgeführt. Ueberhaupt ist die Statue mit kühner, fester Hand gemeisselt und scheint das Lebensgefühl gleichsam direct aus der Werkstätte der Natur in Donatello's Herz und aus diesem in seine Hände übergeflossen und mit funkensprühender Energie in den Marmor eingehauen worden zu sein. Am Sockel steht mit weisser Marmorschrift auf schwarzem Mosaikgrund: S. Petrus Ap. Das Tabernakel ist nach dem System der bisher

geschilderten, doch etwas einfacher gehalten, ohne Ornamentik, abgesehen von einigen Krabben am Giebel, und ohne Sockel, nur durch einen einfachen Rahmen unten abgeschlossen. Die Nische befindet sich an der Nordseite von Or San Michele zu äusserst links vom Beschauer.⁸¹

Von noch grösserer Schönheit ist der S. Marcus, welchen Donatello in den Jahren 1411—1413 für die Zunft der Leinweber ausführte, und der sich in der äussersten Nische links für den Beschauer an der Südseite befindet. Anfangs (im Februar 1409) wurde Niccolò d'Arezzo, der damals in der Gemeinde von S. Michele Bisdomini wohnte, mit dieser Statue beauftragt, für welche er in Carrara einen Marmorblock von $3\frac{3}{4}$ Br. kaufen und bis zum April nach Florenz schaffen sollte. Der Maler Ambrogio Baldessi und der Bildhauer Jacopo di Piero Guidi, der Künstler zahlreicher Figuren an der Loggia dei Signori, sollten über die Güte des Blockes entscheiden. Niccolò d'Arezzo sollte ihn dahin schaffen, wo die übrigen Statuen gearbeitet würden und dafür 28 Goldgulden erhalten.

Am 16. Februar 1410, also zwei Jahre später, beschliesst man, die von Niccolò di Piero begonnene Statue des S. Marco zu prüfen. Wiederum ein Jahr später jedoch, am 11. April 1411, geht die Arbeit auf Donatello über, indem Niccolò d'Arezzo selbst für ihn Bürgschaft leistet. Dies ist ein neuer Beweis dafür, wie nahe sich Niccolò und Donatello standen. Ob Niccolò's begonnene Statue nicht angenommen ward, oder ob er Florenz verlassen wollte, und deshalb seine Statue nicht vollenden konnte, wissen wir nicht. Gewiss ist, dass von da an uns die Spuren der Anwesenheit Niccolò's in Florenz für lange Zeit verloren gehen. Ob Donatello Niccolò's begonnene Statue vollendete oder eine neue begann, lässt sich ebenfalls nicht entscheiden. Allerdings soll er sie 4 Braccien hoch ausführen, während dem Niccolò blos $3\frac{3}{4}$ Braccien vorgeschrieben waren. Und wenn eine begonnene Statue schon dagewesen wäre, so hätte das Mass nicht neuerdings bestimmt zu werden brauchen. Aus diesen Gründen ist es wahrscheinlich, dass Donatello die Statue von Neuem begann. Auch trägt sie in hervorragender Weise seinen Styl an sich, und Vasari's Angabe, dass er die Statue

mit Brunellesco zusammen gemacht habe, ist durch kein sicheres Document gestützt. In dem Auftrag vom 3. April 1411 heisst es vielmehr: Erinnerung, wie die fünf unterschriebenen Operai vermöge ihrer Autorität dem Donato di Niccolò di Betto Bardi die Marmorstatue im Auftrag geben, um daraus für 28 Gulden die Figur des S. Marcus herzustellen. Er soll diese Figur 4 Ellen hoch und in entsprechender Breite mit einer Marmorbasis von guter Sculptur bis zum 1. November 1412 herstellen, und sie auf eigene Kosten und Gefahren im Tabernakel aufstellen, vergolden und mit jedem geeigneten Schmuck (wohl Farben) versehen. Es bürgten für ihn Nofri di Romolo, Steinhauer, und Niccolò di Piero, Bildhauer etc.

Einige Tage später, am 23. April, wird auch die Ausführung des Tabernakels an die Steinhauer Perfetto di Giovanni und Albizo di Piero in Auftrag gegeben. Dasselbe soll nach dem Muster des Tabernakels ausgeführt werden, worin die Wollenzunft den S. Stefano hat aufstellen lassen. (Dies ist ein Beweis, wie die Bildhauer die Tabernakel wohl auch deshalb noch gothisch componirten, weil es ihnen vorgeschrieben war.) In den viereckigen Feldern sollen sie eine weisse Rose mit andern Rosen rings herum in schwarzem Marmorgrund einlegen, wie man es auf der von ihnen unterschriebenen Zeichnung sieht. Und auch im Uebrigen soll das Tabernakel nach dieser Zeichnung ausgeführt werden. Für die ganze Arbeit sollen sie 200 fl. erhalten.⁸²

Die Nische ist eine der reicheren von Or San Michele und sehr graziös in der Composition und fein in der Ausführung. Am Sockel derselben befindet sich in der Mitte der S. Marcus-Löwe in guter Reliefsculptur. Zu beiden Seiten von ihm zieht sich ein Fries hin, welches zierliche Akanthusranken mit Blumen von weissem Marmor auf dem schwarzen Grund intarsirt zeigt. Auch dieses Ornament trägt den Uebergangsstyl des Niccolò d'Arezzo. Die eckigen Pilaster sind zierlich mit Feldern von weissem und schwarzem Marmor geschmückt; ebenso zeigt der Grund, dem Contract entsprechend, oblong viereckige Felder von schwarzem Marmor mit weissem eingelegten Blattwerk, das in der Form gothisch, in der Zierlichkeit Renaissance ist. Auch die Wölbung des Tabernakels ist sehr fein mit weissen Marmorrahmen und Rippen und schwarzen Streifen dazwischen geschmückt.

Ueber der mit einem Bogenfries versehenen Spitzbogenöffnung erhebt sich ein zwiebel förmig geschweifeter Giebel, mit einem Engel in Relief im Styl des Niccolò d'Arezzo und mit gothischen Füllungsblättern in den Zwickeln. Auch die Fialen sind zierlich durch Rahmenwerk und eingelegten schwarzen Marmor gegliedert. Die Marmortäfelung und Intarsiatur von Florenz hatte am Dom genugsam Gelegenheit gehabt, sich zu immer grösserer Feinheit zu entwickeln; hier haben wir eine Blüthe derselben vor uns.

Dass übrigens die Technik sowohl der musivischen Arbeit mit bunten Steinplatten, als die Intarsiatur von ausgeschnittenen Ornamenten und Figuren auch im früheren Mittelalter in Italien nicht unbekannt war, beweisen uns die Arbeiten eines Niccolò Pisano in Pisa und Siena, die noch ältere Kanzel von Barga, die Façade von S. Martino in Lucca etc. Auch im Alterthume war diese Technik bekannt, und ist jüngst in Rom ein sehr schönes Ornament eines Greifen mit Akanthusranken von gelbem Marmor auf schwarzem Grund gefunden und im Museo dell' arte industriale ausgestellt worden. Des Näheren sprachen wir über diese Technik bereits in einer früheren Schrift.

Vasari erzählt uns über die Statue des S. Marcus von Donatello, dass, als sie noch am Boden stand, die Consuln der Zunft ihre Güte nicht erkannten und nahe daran waren, ihre Aufstellung nicht zuzulassen; Donatello bat sie aber, sie möchten ihn dieselbe aufstellen lassen, er wollte ihnen zeigen, dass sie, wenn er noch daran gearbeitet hätte, eine andere Figur als vorher werden würde. Hierauf verdeckte er sie für vierzehn Tage mit Brettern und enthüllte sie dann, ohne weiter daran gearbeitet zu haben, und Alle waren von Bewunderung erfüllt. — Hieran schliesst sich trefflich folgendes Urtheil des Vasari an, welches er an anderer Stelle über Donatello's Werke sagt: „Man kann von ihm sagen, dass er ebenso sehr mit dem Verstand als mit den Händen arbeitete; viele Kunstwerke erscheinen nämlich schön in den Räumen, wo sie hergestellt werden, stellt man sie aber nachher an einen andern Ort, in ein anderes Licht oder höher, so gewinnen sie ein anderes Aussehen und erscheinen das Gegentheil von dem, was vorher.

Donatello hingegen stellte seine Figuren in der Weise her, dass sie in dem Zimmer, wo er arbeitete, nicht zur Hälfte die Wirkung machten, wie nachher an dem Ort, für den sie bestimmt waren." — Hieran schliessen sich ergänzend folgende Worte aus den *Bellezze di Firenze* von Bocchi und Cinelli an: „Auch Donatello entgeht nach der Anschauung dieser Leute nicht dem Tadel, weil er, obwohl ein ausgezeichneter Bildhauer und viel von Michelangelo gelobt, nach ihrer Ansicht darin fehlte, dass er seine Werke mit zu wenig Geduld vollendete, so dass sie wunderbar von Weitem erscheinen, in der Nähe aber an Bewunderung einbüssen. Donatello war aber im Ausfeilen seiner Werke aus tiefem Studium und mit vollem Bewusstsein sparsam, damit dieselben nicht jene natürliche Lebendigkeit und Anmuth verlören, welche er im ersten Wurf und bei den ersten Meisselschlägen mit seiner freien Hand eines wahren Meisters denselben eingeprägt hatte; dadurch erhöhte er ihren Werth für den Fernblick, wie er ihn etwas für die Nähe verringerte. Ja, um diese letztere Unannehmlichkeit zu vermeiden, suchte er seine Werke erst dann sehen zu lassen, wenn sie an ihrem Standort aufgestellt waren, wie es bei dem S. Marcus von Marmor geschah, der sich an Or San Michele befindet."⁸³

Wir sehen hierin einen monumentalen Sinn des Donatello, welcher der Zeit seines Wirkens, besonders in seiner Jugend, da die Bildhauer noch fast ausschliesslich mit Monumentalstatuen zur Ausschmückung öffentlicher Bauten betraut wurden, vollkommen angemessen war. Wie gerade im Beginn des 15. Jahrhunderts die rege Theilnahme der Regierung und aller öffentlichen und politischen Corporationen an der monumentalen Kunst, als dem höchsten und edelsten Ausdruck des kräftigen, stolzen Staatslebens, an ähnliche Verhältnisse im alten Griechenland erinnert, so kehrt auch Donatello, mit dieser Berechnung der Wirkung seiner Werke von dem für sie bestimmten Standort aus, zu Traditionen zurück, die seit der antiken Kunst bis zu seinem Auftreten in gänzlichem Vergessen gerathen waren. Zu diesem epochemachenden Streben musste ihn ebensowohl das geistig tief eindringende Studium der antiken Kunstwerke, als auch sein ursprüngliches, auf energische und lebendige

Wirkung dringendes Genie geführt haben. Ebenso wie man sagen kann, dass weder vor noch nach ihm jemals ein Künstler gewesen sei, welcher die Antike mit gleicher Freiheit in ihren tiefsten Geheimnissen und Gesetzen verstanden habe, ebenso kann man anderseits sagen, dass er der Begründer der kräftigen Wirkung der Statuen des Renaissancestyls gewesen sei. Und wie sehr richtig sein Princip war, vor Allem eine möglichst vollkommene Wirkung der Statue, von welchem Standpunkt es auch sei, zu erstreben, ist einleuchtend. Gibt doch die ganze Kunst nichts als den Effect, den seelisch-sinnlichen Abglanz der Realität auf das Auge und das Gemüth des Menschen. Oder kann ein Künstler etwa wirklich Fleisch und Knochen nachschaffen oder auch nur die Form eines Naturgegenstandes in allen seinen Details? Weil ihm dies nicht möglich ist, verschliesst sich ihm desshalb auch die Möglichkeit, naturwahr zu sein? Nein! — er ist naturwahr, wenn er, mit welchen Mitteln es auch sei, seinem Kunstwerke eine Wirkung in Ausdruck und Form zu geben vermag, die derjenigen möglichst nahe kommt, welche auf eine bestimmte Distanz der dargestellte Naturgegenstand selbst machen würde. Ein Künstler kann desshalb grosser Realist sein und dennoch in der Ausarbeitung seines Werkes ganze Partien nur als einheitliche Masse behandeln, die in der Natur in unendliche Details zerfallen. Er wird Realist sein, wenn er die charakteristischen Partien, Schatten, Flächen, Züge, Feinheiten als klar verstanden und mit freudiger Künstler-Empfindung aufgefasst wiedergibt und hervorhebt und sie mit derselben Weiche und Bestimmtheit zugleich nebeneinander ordnet, wie sie in der Natur sich mit einander verbinden und gliedern.

Ein Künstler jedoch, der die Natur auch mit unendlichem Fleiss in's kleinste Detail nachahmt, ist noch lange kein Realist, wenn die Gesamtwirkung seines Werkes todt, kalt, leb- und geistlos ist, wenn es nicht, wie das Leben selbst, spricht und aus allen Zügen heraus einen Gedanken, ein Gefühl zugleich ausstrahlt.

Ein Künstler, um Realist zu sein, bedarf vor Allem des natürlichen Genies, mit unfehlbarem Instinct das Leben gleichsam wie einen Krystall zu durchschauen, in jedem verborgen-

sten Zug die Sprache der Empfindung zu lesen. Er muss im Stande sein, nicht nur die Gesetze des organischen Zusammenhanges der Theile instinctiv zu befolgen, sondern auch aus einem Kern oder Princip — nicht abstracter, philosophischer Ideen — sondern menschlicher oder thierischer Empfindung alle Abzweigungen desselben als verwandte und begleitende Aeusserungen davon in der entsprechenden Formsymbolik darzustellen. Wenn daher die Griechen ihrem olympischen Zeus einen Stirnwulst, ihren Medusenköpfen im Vatican tiefausgehöhlte Augen geben, so ist das noch lange keine idealistische Uebertreibung der Naturformen. Es ist eine Uebertreibung um der Wirkung aus einer gewissen Distanz willen. Diese Uebertreibungen wurden durch die Ferne verringert und waren gerade stark genug, um trotz der Distanz den Kunstwerken jenen Grad von individueller Charakteristik der Würde oder Schrecklichkeit zu geben, den der Künstler im Eindruck auf den Beschauer zu erreichen wünschte. Was hilft es, wenn ich einer Statue Feinheiten gebe, die man an ihrem Standort nicht sieht? Nicht umsonst erschien es den Alten ohne Massen lächerlich, als Heliogabalus seine Sandalen mit geschnittenen Steinen besetzte, deren feine Arbeit für eines Jeden Auge verloren gingen. Wie ihre Statuen, so bildeten die Griechen bekanntermassen auch ihre Säulen nach optischen Rücksichten. Ist das Idealismus? Im Vorbeigehen bemerkt, mit diesem Worte treiben die Deutschen einen so verworrenen Unfug, dass um desswillen allein sie den Spott verdienen; sie liebten, in den Wolken zu leben.

Donatello befolgte diese optischen Principien der Alten, die er zuerst mit genialem Blick in denselben erkannt hat; einer der vielen Beweise, wie tief er in das Verständniss der Antike eindrang. Wo allerdings die Sculptur aufhört, monumentaler Schmuck zu sein, und anfängt, Salon- und Cabinetskunst zu werden; da ist es für den Künstler freilich schwer, sein Kunstwerk nach solchen optischen Gesetzen zu stylisiren, weil es dann seinen Standort stets ändert. Donatello lebte noch in einer glücklichen Periode monumentalen Schaffens.

Michelangelo soll vor der Statue des S. Marcus, nachdem er sie mit Bewunderung lange betrachtet, ausgerufen

haben: „Ja, von einem solchen Ehrenmanne begreife ich es wohl, dass er hat ein Evangelium schreiben können!“ Nichts lag dem Michelangelo ferner als Spott, wie Hermann Grimm meint. In der That konnten keine Worte den Charakter dieser Statue besser bezeichnen; in diesen emporgezogenen Brauen, den starken Augenbrauenbogen, den tiefliegenden Augen mit den fest und ernst aufwärts gerichteten Blicken spricht sich das Denken des ideenreichen Philosophen aus. Dieser Ausdruck wird unterstützt durch den fest und ernst geschlossenen Mund, sowie den zugleich ehrwürdig und phantasievoll das Gesicht umrahmenden Vollbart. Dieser Kunst der Congruenz des Ausdrucks zwischen Mund und Augenpartie, ein Geheimniss der Porträt- und Charakter-Darstellung, zeigt sich Donatello hier in hohem Grade mächtig. Hiezu kommt menschenfreundliche Milde, welche sich besonders in der edelgeformten, feingebogenen Nase, in dem freundlichen Zug an deren Winkeln, sowie in dem Schatten der Wange ausspricht. Griechischer Adel belebt das ganze Antlitz. Die edelsten, feurigsten und feinsten Lineamente, die wundervollste, schwunghafteste Stylisirung der Haarpartien vereinigen sich hier mit sprechendem Leben, sorgfältiger Naturwahrheit und vorzüglicher wirkungsvoller Technik. Dem Antlitz entspricht die ganze edle und ruhige Haltung und Bewegung der Statue, der Fall ihres Gewandes. Die Statue ruht auf dem rechten Fuss und blickt etwas nach links. Der rechte Arm fällt gerade herunter mit einer solchen Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie sie einer solchen einfachen, ungesuchten Haltung wenige Künstler zu geben vermöchten. Die schreitende Bewegung des andern Beines ist ebenso trefflich unter den naturwahrsten und doch stylistisch gewählten Falten des Gewandes ausgedrückt, wie die gerade Stellung des Standbeines durch gerade herabfallende Falten. Mit der linken Hand hält die Figur ihr Evangelium vor dem Schenkel, auf welchen sie es leicht stützt. Wie das Antlitz, so sind die Hände mit einem meisterhaften Leben und Noblesse ausgeführt, obwohl man noch die einzelnen Meisselhiebe daran erkennen kann. Die ganze Statue ist ein erstes Meisterwerk der Sculptur aller Zeiten; die Griechen selbst würden davor bewundernd still gestanden sein, und die enthusiastischen Lobeserhebungen, welche

die Schriftsteller der Renaissance ihren Künstlern zu Theil werden lassen, welche sie den Griechen gleichstellen, waren bei Donatello in der That berechtigt. Seit den Griechen bis zu Donatello, wie seit Donatello bis auf uns, sind solche Werke nicht mehr geschaffen worden. Michelangelo hat ihn nicht nur bewundert, sondern auch unendlich viel von ihm gelernt, ja, ohne Donatello wäre Michelangelo undenkbar.

Dem Donatello hat Michelangelo den Impuls zu verdanken zu seinen gewaltigen, schöpferischen Männerköpfen. Nur dass Donatello, mit mehr Mass, den Boden der Natur nicht verliess und mehr die im menschlichen Antlitz latente Gewalt und Poesie darstellte, während Michelangelo dem Princip des gewaltigen und hohen Ausdrucks ganz den Zügel schiessen liess, Fleisch und Knochen gleichsam gewaltsam ausdehnte, so dass ihnen die Naturmilde verloren ging und sie etwas Herbes, Unfreundliches, Kaltes annahmen. Dies gilt besonders von dem Moses des Michelangelo.

Wenn Donatello mit dieser Statue den Typus eines edlen, feurigen Denkers und Propheten schuf, so gelang es ihm, mit seinem h. Georg, den er für die Zunft der Panzerschmiede herstellte, in hinreissender Weise einen feurigen Jüngling, einen Helden im Schwertkampf für eine hohe Sache zur Anschauung zu bringen.

Mit gespreizten Beinen steht er da, wie trotzig den Feind erwartend; Schienen und Panzerhemd bekleiden seinen Körper und Gliedmassen und erinnern daran, nicht blos dass er ein Ritter, sondern auch, dass die Panzerschmiede die Statue errichteten. Den grossen oblongen Schild mit dem Kreuzeszeichen hält er, auf den Boden gestützt, mit der Linken vor sich; seine Rechte mit halbgeballter Faust hängt frei und leicht herunter, ein vor dem Hals zusammengeknüpfter Mantel hängt über den Rücken herunter, legt sich mit einigen schönen Falten über den linken Oberarm und dient, sich nach Rechts hinabziehend, dazu, die Statue zu einer compacteren Masse zu bilden. Auf schlankem, vorgestrecktem Hals thront furchtlos, kühn und trotzig das edle Jünglings-Antlitz mit dem schönen Oval, der feingebogenen Nase, dem herausfordernd geschlossenen und aufgeworfenen Mund, den gerunzelten Brauen, unter denen die

vollen Augen zugleich finster und gottvertrauend emporgerichtet sind.

Vasari's Bezeichnung der Gesamtwirkung dieser Statue ist sehr treffend. Sie lautet: „Im Antlitz derselben strahlt die Schönheit der Jugend, der Muth und die Tüchtigkeit in den Waffen; ein stolzes, drohendes Lebensfeuer und eine wunderbare Leichtigkeit der Bewegung durchströmt den harten Stein. Und fürwahr, in den modernen Figuren hat man noch nie so viel Lebhaftigkeit und Geist im Marmor gesehen, als Natur und Kunst hier durch die Hand Donatello's offenbarten.“

Um so wunderbarer erscheint dieser Schwung und diese Leichtigkeit der Statue, als deren Umrisslinien von grösster Einfachheit sind und fast jede künstlerische Wirkung der Muskeln durch die starre Rüstung ausgeschlossen ist. Gleichwohl tritt die Bewegung mit grosser Weichheit darin hervor. In dieser Statue erkennt man ganz besonders deutlich das mit Recht von mehreren Schriftstellern dem Donatello zugeschriebene Streben, den Marmorblock so wenig als möglich zu zerklüften, ihm keine isolirt herausragenden Theile zu geben, um der Statue dadurch eine möglichste Festigkeit und Dauer zu verleihen. Und innerhalb so streng gezogener, auf der Natur des Materials begründeter Grenzen ein solches Leben auszudrücken, das ist wahrer Styl! Wie viele Künstler glauben nur dadurch ihren Statuen einen Schein von Leben verleihen zu können, dass sie dieselben wild mit Armen und Beinen herumfahren lassen. Aber nicht die äusserliche, heftige und zerfahrene Bewegung, sondern die gleichsam vom Herzen der Natur ausströmende und jeden Zoll der Statue durchdringende wahre Empfindung gibt derselben auch wirklich Leben und Leidenschaft. In dem feingegliederten, trotzigem Kopf hat Donatello antiken Formenadel mit dem echten Typus eines florentinischen Jünglings zu verschmelzen gewusst, und auch die langen Hälse finden sich in Florenz häufig. Wenn darin einerseits zugleich eine Erinnerung an die schlanken, langhalsigen Figuren der Zeit des Giotto und Orcagna nachzuklingen scheint, so war anderseits gerade dieser Hals dazu geeignet, den Eindruck edler Jugend zu erhöhen, den der Künstler gewiss mit demselben richtigen Gefühl beabsichtigte, wie Schiller, als er seinem Karl

Moor einen Gänsehals gab. Ein schlanker Hals auf starken Schultern und voller Brust ist gewiss eine der schönsten Jünglingszierden.

Francesco Bocchi in seinem ziemlich akademisch-leeren, pedantischen, begriffedreschenden und bombastisch-schwülstigen Lob dieser Statue hebt allerdings ganz richtig auch vor Allem drei Dinge daran hervor: die „Wahrheit der Charakteristik, die Unmittelbarkeit des Lebens, sowie die Schönheit, drei Eigenschaften die in einer vollkommenen Statue vereinigt sein müssen“.

„Und wenn auch andere Künstler, wie Lorenzo Ghiberti, Brunellesco etc., gleichfalls schöne Werke geschaffen haben, in der Wahrheit der Charakteristik und Unmittelbarkeit der Belebung hätten sie Donatello, zumal in seiner Statue des San Giorgio, nicht erreicht.“ Ein Urtheil, dem wir vollkommen beistimmen, wenn es auch mit wenigeren und darum bestimmteren Worten hätte ausgedrückt werden können, als Francesco Bocchi es that.⁸⁴

In dieser Statue tritt zum ersten Male das sogenannte Terribile im Ausdruck, das in der späteren Renaissance eine so grosse Rolle spielte, in voller Kraft, Bestimmtheit und Schönheit hervor. — Und gerade an dieses Terribile des Donatello hielt sich Michelangelo vielleicht mehr und einseitiger, als es für die Reinheit seines Styles gut war. Wenn es bei Donatello eben nur da hervortritt, wo der Gegenstand ein solches Ausdrucksmittel verlangt, während er anderseits, wie wir sehen werden, auch die lieblichsten, zartesten und weichsten, lächelnden und holdseligen Mienen und Formen fand, wo der Gegenstand, um zu seinem vollen und wahren Ausdruck zu gelangen, solche erheischte, so gelangt bei Michelangelo das Terribile, überhaupt die schreckliche oder doch düstere Erhabenheit zur beinahe ausschliesslichen Geltung. Dadurch wird Michelangelo zum subjectiven Odendichter des Erhabenen in Marmor und gibt uns statt einer objectiven Charakteristik der mannigfaltigen menschlichen Erscheinungen und Empfindungen nur abstracte menschliche Scheinbilder, welche vor Allem dazu dienen, die bleibende Grundstimmung der Seele Michelangelo's auszusprechen, die philosophisch schwermüthige, mit erhabener

Dämonenkraft über das Menschliche hinausdringende Sehnsucht und Begeisterung. Obschon sich nun Michelangelo fast ausschliesslich einem solchen einseitigen Streben nach der Erhabenheit des Ausdrucks hingab, so ist gleichwohl der allseitigere und realistischere Donatello sein Vater in der Kunst hierin, und der David des Michelangelo würde schwerlich ohne den vorhergegangenen S. Georg des Donatello entstanden sein.

Das Tabernakel, in welchem diese Statue ursprünglich ihre Aufstellung fand, ist nach dem Schema der übrigen in einfacher, ornamentloser Gothik, mit eingelegten, dunkeln Marmorplatten gehalten. Es ist breit und flach, da die Statue darauf berechnet ist, nicht nur von vorn, sondern auch von den Seiten zu wirken. Leider wurde aus übel angebrachter Conservationswuth (um die Statue vor dem Nordwind zu schützen!) dieselbe im Jahre 1868 nach der Südseite gebracht und in der tiefen Nische aufgestellt, in welcher ursprünglich die jetzt in's Innere versetzte Gruppe der heiligen Familie von Simone gestanden hatte. Ein Verfahren, welches schnurstracks den oben auseinandergesetzten Principien des Donatello zuwiderläuft und also schon aus diesem Grunde als eine Pietätlosigkeit gegen ihn betrachtet werden kann. Um so mehr aber, als durch diese Versetzung die Wirkung der Statue in der That bedeutend beeinträchtigt wird, indem man jetzt, da sie tief in der Nische steht, nicht mehr die Seitenblicke darauf geniessen kann, welche die schönsten waren; überdies aber, und das ist das Schlimmste und Barbarischste, ist durch diese Versetzung die Statue aus dem Zusammenhang mit dem Sockel ihrer ursprünglichen Nische herausgerissen worden, welches gleichfalls von Donatello mit einem herrlichen Basrelief geschmückt ward, das sich ebenfalls auf die Geschichte des S. Georg bezieht.

Dasselbe stellt nämlich den Kampf des S. Georg mit dem Drachen dar. In prächtigen Linien und im flachsten Relief sind die Figuren aus dem Marmor gehauen, mit wahrhaft griechischem Adel, weicher und feiner Modellirung. Links sehen wir die Felsenhöhle angedeutet, aus welcher der Drache hervorbrach, welcher sich in energischen und schönen Linien an des Ritters Pferd emporbäumt und ihm die Tatze auflegt. Auch das Pferd bäumt sich, und S. Georg, seitlich an dessen Hals



herabgebeugt, stösst mit aller Kraft dem Drachen die Lanze in den Rachen. Die Bewegung des Reiters ist ganz besonders edel und herrlich in den Linien. Rechts steht eine weibliche Figur, die Hände zum Gebet faltend. Es ist die christliche Andromeda, d. h. die kappadozische Prinzessin, welche der Perseus des Christenthums der Legende gemäss vom Drachen befreite. Ihre Bewegung, leicht schreitend, ist sehr zierlich und anmuthig, und in wahrhaft antiker Weise legt sich das leichte, vom Winde bewegte Gewand in charakteristischen und schönen Falten um deren Beine. Seitlich neben und hinter dieser Figur ist ein pilastergeschmücktes Gebäude in noch etwas unsicherer Perspective dargestellt; ebenso sieht man hinter der Hauptgruppe perspectivisch eine Baum-Landschaft.

Möglicherweise hat sich Donatello im Reiter an ein ähnliches Motiv des Andrea Pisano auf einem seiner Reliefs am Glockenthurm gehalten (wo allerdings kein S. Georg, sondern ein reitender Bote auf sich bäumendem Pferde dargestellt ist). Dies wäre ein Beweis, dass er trotz seines Bestrebens nach individueller und ursprünglicher Belebung seiner Sculpturen und trotz seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe es doch nicht immer verschmähte, Motive seiner Vorgänger zu benützen, wo diese ihm einen entwicklungsfähigen, guten Keim zu enthalten schienen. Raphael selbst hat sich wiederum in seiner Handzeichnung, worin S. Georg's Kampf mit dem Drachen dargestellt ist, schwerlich ganz fern von Donatello's Beispiel gehalten. Ja, gerade von Raphael liesse es sich mehrfach nachweisen, dass er alte Motive wieder verwerthete und ausbildete; so in seinem Sposalizio. Das Hauptverdienst eines Künstlers besteht aber nicht darin, dass er im Einzelnen lauter völlig neue Motive vorführt, sondern darin, dass er ein einheitliches und lebensfähiges Ganze in seiner Composition darstelle.

Muss nicht auch das neue Motiv, wenn nicht einem andern Kunstwerk, so doch der Natur entlehnt sein? Ja, um ein schon in einem Kunstwerk vorgefundenes Motiv wieder gut zu verwerthen, darf der Künstler es nicht in sein Kunstwerk aufnehmen, wie es ist, sondern so, wie es der erste Künstler in der Natur gesehen haben mochte. Aus dem schönen Motiv im Kunstwerk muss der es benützende Künstler das schöne Motiv

der Natur, aus der es hervorging, so errathen, als ob die Natur selbst vor ihm stünde. Vermag ein Künstler dies nicht, dann ist ihm das Entleihen von Motiven verderblich, und er würde besser thun, sich direct an die Natur zu halten. Das schönste Motiv wird erst schön, wenn es mit künstlerischem Verstande verwerthet wird, und verliert allen Werth, sobald der Künstler mit dessen Rohstoff schon meint, etwas erreicht zu haben. Die Sprachmittel der Kunst haben schliesslich eine Grenze; es gibt zwar viele, aber nicht unendlich viele Bewegungen des menschlichen Körpers. Wie die glückliche und harmonische Einfügung des einzelnen Motivs in den ganzen Geist der Composition, so ist die lebendig empfundene Durcharbeitung dieses einzelnen, wenn auch nicht neuen Motivs der wahre Beweis für das Genie des Künstlers.

Die Stellungen der Standbilder Donatello's sind oft die einfachsten und naheliegendsten, welche die Natur zeigen kann; die lebendige, ausdrucksvolle Auffassung und Ausführung macht sie interessant, künstlerisch, neu, genial.

Im 14. Jahrhundert, wie wir sahen, mussten sich die ersten Bildhauer häufig Cartons zu ihren Statuen zeichnen lassen; der Grad der schönen Verhältnisse, der geistreichen und sorgfältigen Ausführung machte dennoch ihren originellen Werth aus.⁸⁴

Welch' allgemeines Aufsehen und welchen tiefen Eindruck das Standbild des S. Georg von Donatello auf die Künstler des 15. Jahrhunderts machte, das sehen wir am unmittelbarsten an einigen Wiederholungen desselben Motivs, das Donatello allerdings ganz erfunden und geradezu typisch erschaffen hatte.

So befindet sich im Hof des Regierungspalastes von Pistoja auf einer Pfeilerconsole eine kleine, einst bemalte Statue, die in roher Weise durchaus eine Wiederholung des S. Georg von Donatello bildet. Am Sockel befindet sich die Unterschrift: Nicodemo O. Belacci P. 1431. Ferner befindet sich eine ähnliche Figur an einem Grabe in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, welches von einem Simone da Fiesole und einem Florentiner im Jahre 1423, dem Tommaso Mocenigo, errichtet ward. Diese Figur befindet sich an einem rundlichen Vorsprung einer der Ecken des Sarkophages und stimmt in dem langen Hals, im Ausdruck des Kopfes, in der ganzen Stellung völlig mit dem

S. Georg des Donatello überein. Nur hält er vor die Beine statt des Schildes seinen Mantel. — Ueber die Anordnung und die übrigen Sculpturen dieses kunstgeschichtlich sehr interessanten Grabes werden wir weiter unten eingehender zu sprechen haben. Für jetzt weisen wir darauf hin, dass es einen Anhalt für die Zeitbestimmung der Entstehung des S. Giorgio bildet, der demnach jedenfalls vor 1423 vollendet sein musste.

Ehe wir nun fortfahren, andere mit diesem S. Georg des Donatello zunächst verwandte Werke desselben Meisters zu schildern, können wir es uns nicht versagen, zunächst noch einen summarischen Blick auf die Statuen zu werfen, welche Ghiberti für mehrere Nischen von Or San Michele herstellte. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz denken als den, den diese im Styl zu den eben geschilderten Statuen des Donatello bilden, wesshalb sie vorzüglich zu einem Gegenstand der Vergleichung mit diesen geeignet sind, deren für uns wichtigstes Resultat die um so bestimmtere Erfassung der Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Donatello'schen Styles sein wird. Diese Statuen des Ghiberti wurden zwar zum grösseren Theil erst später vollendet, und müssen wir desshalb in deren Besprechung in eine Periode vorgreifen, in der wir in Bezug auf Donatello's Werke noch nicht angelangt sind. Dies wird aber unserem Bestreben, ein möglichst chronologisches Bild der Entwicklung der Sculptur des 15. Jahrhunderts in Florenz zu geben, um so weniger nachtheilig sein, als wir gleich vorausschicken können, dass selbst diese späteren Werke des Ghiberti dem Style nach noch weit alterthümlicher sind als die älteren Werke des Donato.

Die früheste der Statuen, die Ghiberti für die Kirche Or San Michele herstellte, ist die des Täufers. Bereits im Jahre 1340 hatte die Zunft der Tuchverfeinerer (calimara) einen Pfeiler gegen Via Calzajuoli angewiesen erhalten, um ihn mit einem Marmortabernakel zu schmücken. Erst im Jahre 1414 wird das Tabernakel hergestellt, vom Glasmaler Fra Bernardo di S. Domenico mit Mosaik versehen und von Giuliano d'Arrigo Peselli bemalt. Das Tabernakel ist nach dem Schema der übrigen gehalten, zeigt jedoch einen arabisch geschweiften Giebel, dessen leeres Giebelfeld vermuthlich ausgemalt war. Am

Sockel ist ein vorzüglich ausgeführtes Akanthusranken-Ornament in Relief im Styl des Niccolò d'Arezzo. Die Bronzefigur selbst wurde im Jahre 1414 oder 1419 aufgestellt.⁸⁵ Sie zeigt die gebogene, geschwungene Stellung der deutschen Gothik, sowie die Schule des Andrea Pisano. Sie ist mit dem härenen Gewande, sowie mit einem die Gestalt zum grössten Theil verhüllenden Mantel bekleidet. Der Faltenwurf dieses Mantels ist durchaus in der Manier des Andrea Pisano und der von ihm abhängigen Goldschmiedschule des 14. Jahrhunderts gehalten. Der Stoff ist glatt, ohne feine Details und charakteristische Unebenheiten gehalten, nur grosse halbmondartige, ohne Unterbrechung und Kreuzung fortlaufende, nach einem gewissen geometrischen Schönheitsprincip zusammengeordnete Falten gliedern ihn. Von Natur ist hier auch nicht die leiseste und feinste Spur. Und diese monotonen, arrogant vortretenden, leeren, nüchternen Partien machen nicht einmal einen harmonischen und ruhigen Gesamteffect, sondern sehen aus wie die Wellen eines sturmgepeitschten Meeres. Wie edel, classisch, ruhig, einfach, wahr, reich und fein nimmt sich daneben das Gewand an der Statue des S. Marcus von Donatello aus! Wie schimmert der Körper rund, geschmeidig und lebendig daraus hervor, während bei Ghiberti der Faltenwurf sich der Körperbewegung nicht unterordnet, sie nicht begleitet und hervorhebt, sondern durch seine unruhige, bogenartige Zerklüftung versteckt, zerschneidet und geradezu vernichtet. Dieser Faltenwurf ist so manirirt und für einen unverdorbenen Geschmack so unschön und abstossend, wie nur möglich; die Griechen hätten davor gelacht, während sie dem Donatello, als einem der Ihrigen, die Hand geschüttelt hätten. Aber es gibt leider heutzutage nur zu viele Leute, die da meinen, diese erlogene, erkünstelte, hohle Manier, wie sie uns die Gewandung an den grossen Freistatuen des Ghiberti zeigt, sei Idealismus, Styl und wer weiss was sonst noch. Auch der Kopf an der Statue des Ghiberti ist manirirt; wenn auch von einer gewissen Schönheit, welche er dem darin erkennbaren Studium der Antike verdankt, hält er doch mit dem ungleich belebteren, charakteristischeren und naturwahr modellirten Kopf des S. Marcus und anderer Statuen des Donatello keinen Vergleich aus.

Ferner stellte Ghiberti von den Jahren 1419 bis 1422 die Statue des Evangelisten S. Matthäus für die Zunft der Wechsler und Münzer, gleichfalls in Bronze, her, wobei ihm Michelozzo behilflich war. Anfangs war der Pfeiler, an dem sich die Nische befindet, für die Bäcker bestimmt, welche den S. Lorenzo dort aufstellen wollten, aus Armuth traten sie ihn jedoch an die obigen Zünfte ab. Das Tabernakel, gleichfalls ein Werk des Ghiberti, nähert sich auch in der ganzen Anlage der Renaissance schon mehr als die bisher beschriebenen. Es zeigt eine ziemlich flache Nische, welche durch korinthische kannellirte Pilaster und oben durch eine allerdings noch spitzbogige Muschel gegliedert ist. Ueber der spitzbogigen Oeffnung derselben zieht sich ein Gesims mit Zahnschnitt hin, über welchem sich ein schon sehr stumpfwinkliger Giebel mit Akanthuskrappen und einem Wappenschild im Giebelfeld erhebt. Seitlich stehen statt der Fialen die schon oben besprochenen Statuetten des Niccolò d'Arezzo.

Die Figur des Evangelisten macht einen bedeutend angenehmeren Eindruck als die vorher besprochene des Täufers. Auch hier zwar sind Faltenwurf wie Kopfbildung conventionell; während aber dort die geschweifte Linie des 14. Jahrhunderts in ihrer höchsten Uebertreibung statt der gewünschten Schönheit nur Unruhe, Verworrenheit und leere Unnatur zeigt, haben wir hier eine Vereinigung bedeutender Studien nach der Antike mit den Traditionen des 14. Jahrhunderts. Auch hier finden sich noch die geschweiften Schönheitslinien der eben genannten Periode, auch hier noch deren schematische Eintheilung des Gewandes in grosse, consequent verlaufende Falten und daneben liegende leere, glatte Stellen; aber die Falten haben doch nicht mehr die gewaltsam sichelartige Krümmung, sondern sind in ruhigeren, sanfteren Bogen geschwungen und das ganze Gewand zeigt eine schöne, harmonische Gruppierung und Contrastirung der Linien nach dem Vorbild antiker Togafiguren. Es ist ein grosser, einfacher Linienschwung in dieser Statue, sowie eine noble Bewegung, welche in ihr trotz der verschiedenen Stylisirung doch antike Vorbilder herausfühlen lässt. Auch der Kopf zeigt viel Energie im Ausdruck und Schönheit in der Anordnung des Haupt- und Barthaars; aber

Alles ist doch etwas äusserlich stylisirt, und mit Donatello's feiner Belebung und von Innen herauswachsender Bewegung, Anordnung, Stylisirung kann sie sich nicht entfernt messen.⁸⁶

Eine dritte Statue, gleichfalls von Bronze, führte Ghiberti endlich in den Jahren 1425—1428 für die Wollenzunft aus. Diese hatte bereits einen älteren Sto. Stefano in ihrer Nische; die Consuln derselben beschliessen aber am 2. April 1425 die Herstellung eines neuen, schöneren Tabernakels, mit einer neuen Statue, da sie von allen anderen Zünften übertroffen werde, die Wollenzunft aber immer die erste habe sein wollen. Sie setzt 1000 Gulden dafür aus. Am 1. Februar erfahren wir, dass die Statue durch Ghiberti vollendet sei.⁸⁷

Das Tabernakel ist wieder nach dem älteren Schema, mit feinen Lavori commessi von weissem und schwarzem Marmor in der Nischenhöhlung. Die Statue, im Priestergewand, mit Mantel darüber, mit bartlosem Gesicht, zeigt in der Gewandung noch immer Ghiberti's geschweiften Faltenwurf, während der Kopf mehr als seine bärtigen sich stark der Antike nähert. Die Hände sind lebendig modellirt.

Auch diese Statue kann in Bezug auf Naturstudium, Naturwahrheit mit Donatello's Statuen nicht verglichen werden; ihre Schönheit wird neben der reichen und lebenswarmen des Donatello stets abstract und conventionell erscheinen, wenn auch im Ganzen eine zierliche Grazie gerade dieser Statue nicht abzusprechen ist.

Die Traditionen, welche Ghiberti in der Bronzetechnik überliefert erhielt und welche von dieser gewissermassen unterstützt wurden, trugen gewiss nicht wenig dazu bei, dass er sich vom Styl des 14. Jahrhunderts nicht so entschieden und vor Allem nicht so früh losmachen konnte, als Donatello in seinem Marmor, dessen Behauung mit kurzen Meisselhieben kleine und feine Faltenmotive und Brüche, wie sie sich in der Natur neben den grossen finden, viel mehr begünstigte, als die Modellirung für den Guss, bei dem ein zu weiches und zartes Detail die Aufgabe nur erschwert hätte. Auch Ghiberti's mehr drahtartige Haarstylisirung ist zum Theil eine Consequenz des Materials, in dem er vorzüglich arbeitete, während Donatello mit dem Meissel dasselbe leicht flockiger und duftiger behan-

deln konnte. Es treten hier dieselben Stylconsequenzen der verschiedenen Materialien in der Behandlung der Formen und Details ein, wie im Alterthum. Donatello's grosses Verdienst ist es, der Marmorsculptur wieder ihren eigenen Styl verschafft zu haben, während sie im 14. Jahrhundert, nach dem Verklingen der pisanischen Einflüsse, von dem Metallstyl der Goldschmiede beherrscht wurde.

Was an den geschilderten Statuen des Ghiberti unbedingt zu loben ist, das ist der meisterhafte Guss. Möglicherweise ging auch Donatello bei der Herstellung derselben bei Ghiberti in die Schule, wenigstens haben wir noch ein Document, wornach Donatello von Ghiberti für Broncearbeiten bezahlt wird. Dasselbe kann sich zwar auf die Broncethüren, ebenso gut aber auf diese Statuen beziehen.⁸⁸

XII.

DEM ST. GEORG VERWANDTE SCHÖPFUNGEN DONATELLOS.

An den heiligen Georg schliessen sich eine Reihe von Schöpfungen des Donatello an, welche in der Idee und im Charakter durchaus damit verwandt sind und unbedingt einer und derselben Periode des Künstlers angehören müssen. Und dieser Umstand gibt uns auch eine weitere Handhabe, um ungefähr die Zeit zu bestimmen, wann der h. Georg des Donatello entstand. Eine diesem zunächst verwandte Marmorstatue des David wurde nämlich laut den Urkunden des Dom-Archivs ihm am 20. Februar 1408 in Auftrag gegeben und 1416 vollendet. In derselben Zeit muss auch der h. Georg entstanden sein. Dieser David war ursprünglich bestimmt, zusammen mit einer dem Nanni d'Antonio di Banco in Auftrag gegebenen Figur aussen über einer damals soeben vollendeten Capelle des Domchores aufgestellt zu werden. Doch erregte sie, wie es scheint, nach ihrer Vollendung ein solches Wohlgefallen, dass die Prioren der Zünfte, mit dem Gonfaloniere an der Spitze, der Dombau-Behörde befahlen, die Statue an den Regierungspalast zu überliefern.⁸⁹ Dort wurde sie im Saal „mit den reichen Deckenfeldern neben den Gemälden des Domenico Ghirlandajo“, wo die Uhr des Lorenzo della Volpaja stand, aufgestellt und von

Jedermann bewundert und in hohen Ehren gehalten.⁹⁰ Später wurde diese Statue nach der Sammlung der Ufficien gebracht und am äussersten Ende rechts im dritten Gange aufgestellt. Jetzt befindet sich dieselbe jedoch im Nationalmuseum, welches im Palazzo del Podestà eingerichtet ward. In derselben herausfordernden Stellung, nur etwas gespreizter und theatralischer als der S. Georg, aber dennoch voll gewaltigen, ehrfurchtgebietenden Schwunges steht dieser David da. Er ruht auf dem linken Bein, während er das rechte siegestolz vorstreckt. Zwischen den nackten Beinen liegt der schöne, edelgeformte Kopf des Goliath mit meisterhaft stylisirtem Haar. David lässt seine herabhängende Schleuder darauf ruhen, wie um auf das Resultat ihrer Wirkung zu zeigen, während er mit der Linken, die er auf die Hüfte stützt, den Mantel hält, welcher, vor dem Hals durch eine Agraffe zusammengehalten, über den Rücken fällt und erst über den Oberschenkeln wieder nach Vorne gezogen erscheint. Den Leib des David umschliesst ein eng anliegendes Lederwamms. Durch diese Art der Drapirung hat Donatello malerischen Faltenwurf mit der Darstellung des Nackten einerseits und mit möglichst charakteristischer Costumirung anderseits zu vereinigen gesucht. Wir sehen hier den barfüssigen Hirtenknaben in kriegerischem Mantel und Lederpanzer. Der Kopf des David ruht auf einem ähnlichen schlanken Hals, wie der des S. Georg. Ebenso zeigt er wie jener eine Vereinigung florentinischer und antik-classischer Züge, doch herrscht der florentinische Typus hier vor. Die Nase ist hier etwas lang und gerade, der Mund und das Kinn treten spitz vor. Knabenhafte Naivetät und Keuschheit sind gut darin ausgedrückt. Das Haupt umwindet ein Blätterkranz, der sich vorn über der Stirne mit dem Haarbüschel zusammen zu einer schönen, das Gesicht angenehm und effectvoll bekrönenden Masse von Licht und Schatten vereinigt. Wiewohl voller Charakter und Leben, so entbehrt die Statue doch der letzten Hand; ausserdem sind die Unterarme etwas kurz, besonders im Verhältniss zu den langen Händen, die eine etwas schlangenhafte Bewegung zeigen. Diese letztere scheint ein Ueberrest des Uebergangsstyls zu sein, da sich Aehnliches an den oben beschriebenen vier Evangelistenstatuen, sowie an den Figuren von Ghiberti's erster Bronce-thüre beob-

achten lässt. Das fehlerhafte Verhältniss der Arme dagegen rührt wahrscheinlich aus einer bewussten Berechnung des Künstlers her, der die Statue für einen hohen Standpunkt berechnet hatte. Aus diesem Grunde gab er ihr auch vielleicht nicht die letzte Feile. Die Statue misst $3\frac{1}{2}$ toscanische Braccia. Es halfen ihm an der Ausarbeitung derselben bereits mehrere Schüler, wie ein Document uns meldet.⁹¹

Ein alter, ohne Zweifel aus derselben Zeit stammender Gypsabguss des Kopfes dieser Statue befindet sich in einer der Rundnischen über den Bögen des Säulenhofes im Palazzo Pazzi (jetzt Quaratesi), welchen Brunellesco in den Zwanziger-Jahren erbaute.

In diese nämliche Kategorie von heroischen Jünglings-Figuren gehört endlich die Marmorfigur, welche sich in der äussersten Nische links für den Beschauer an der Vorder- oder Westseite des Domcampaniles zu Florenz befindet. Sie trägt am Sockel die Inschrift: „Donatello“. — Im Jahre 1416 erhielt Donatello Auftrag zu zwei Statuen für den Thurm;⁹² vielleicht war diese darunter. Jedenfalls war sie 1422 vollendet, da dann die Dombau-Behörde beschliesst, dass die vier Statuen, welche für die Façade des Thurmes hergestellt seien und in der Domopera stehen, aufgestellt werden.

Der Kopftypus dieser Statue ist ganz verwandt mit denen des S. Georg und des David. Auch hier sehen wir einen mit antiken Anklängen dargestellten Kopf eines Florentiner Jünglings, auch hier die leidenschaftlich emporgezogenen Brauen und den stolz geworfenen Mund. Ebenso ist in der Stellung derselbe Trotz, dieselbe Gespreiztheit der Beine zu erblicken, wie in jenen Statuen. Auch der Mantel ist ähnlich über den Schultern zurückgeworfen, um vor dem unteren Theile des Körpers wieder hervorgezogen zu werden. Nur die Armhaltung ist neu; er hält damit zugleich den Mantel und die ausgebreitete Schriftrolle; die Arme sind in kühnen, schönen Linien bewegt und zeigen treffliches Studium der Anatomie.⁹³

Diesen Jünglingsgestalten lässt sich als Pendant endlich noch die Gruppe der Verkündigung anschliessen, welche jedenfalls gleichfalls ein in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandenes Jugendwerk des Donatello ist und manche

Verwandtschaften in den Einzelheiten mit den eben geschilderten Figuren zeigt.

Diese Hochrelief-Gruppe von fiesolanischem Sandstein befindet sich in einem Tabernakel am rechten Seitenschiff in Sta. Croce, vor dem Querschiff, und wurde von der Familie Cavalcanti gestiftet. Dieser letztere Umstand veranlasst uns, aus historischen Gründen zu vermuthen, dass das Kunstwerk nicht lange nach dem Jahre 1406 entstanden sei.

Dieses Jahr bezeichnet nämlich die Eroberung Pisas, der unversöhnlichen Rivalin von Florenz. — Gabriello Maria Visconti hatte seine Ansprüche auf Pisa für 260.000 Goldgulden an Florenz verkauft. Allein die Pisaner, nicht gesonnen, sich wie Waare verschachern zu lassen, leisteten unter ihrem neugewählten Herrn, Giovanni Gambacorti, heldenmüthigen Widerstand, bis sie aus Mangel an Lebensmitteln zur Capitulation genöthigt wurden.

Für Pisa's Blüthe war dieses Ereigniss der Anfang des Endes, zumal als später eine Erhebung der Stadt gegen die florentinische Herrschaft eine Verlegung des Seehafens nach Livorno zur Folge hatte.

Für den Aufschwung des Handels und damit für den Wohlstand, die Macht und den Weltruhm von Florenz war aber die Einnahme von Pisa von ungeheurer Wichtigkeit; es war, wie wenn eine Schleuse plötzlich geöffnet würde. Erst von nun an konnte Florenz auf eigenen Schiffen seine Waaren versenden, für deren Transport es früher schwere Steuern in den Seehäfen, sei es Pisas, sei es Genuas, hatte bezahlen müssen. Besonders günstig war der Gewinn Pisas für den Verkehr von Florenz mit den Hansestädten, mit Flandern, Holland, England und Schottland, von denen es seine meisten Wollen-Rohstoffe bezog. Auch wurden im Jahre 1421 den deutschen Kaufleuten ganz besondere Privilegien in Pisa eingeräumt.

Zur Feier des Sieges — der Einzug des florentinischen Generals Neri Capponi in Pisa hatte unter der besten Mannszucht am 9. October 1406 stattgefunden — wurden in Florenz grosse Festlichkeiten abgehalten; drei Tage lang fand ein grosses Turnier auf dem Platze vor Sta. Croce statt.

Auch religiös wurde das frohe Ereigniss gefeiert. In einer grossen Procession wurde das Madonnenbild von Impruneta in

der Stadt herumgetragen, was stets nur bei ganz wichtigen Anlässen geschah.

Unter den drei Commissären, die das Heer der Republik geleitet hatten, befand sich auch Bernardo Cavalcanti. — Sollte also die Gruppe der Verkündigung in S. Croce nach der Sitte der damaligen Zeit nicht eine symbolische Anspielung auf die frohe Nachricht der Einnahme von Pisa sein, die Cavalcanti vielleicht zuerst in die Stadt gebracht hatte, und zu deren Erinnerung daher er oder seine Familie jene fromme Statuengruppe stiftete?

Wenigstens widerspricht der Charakter der Figuren selbst nicht der Annahme ihrer Entstehung kurz nach 1406. — Allerdings scheint der Charakter der Nische, welche schon in vollkommenem Renaissancestyl ausgeführt ist, gegen eine so frühe Entstehung des Kunstwerkes zu sprechen. Allein anderseits müssen wir berücksichtigen, dass die Nischen von Or San Michele dem Charakter des ganzen Baues zu Liebe noch gothisch gehalten wurden, und dass die Ornamente daran schon fast Renaissance sind. Ausserdem kam Donatello gerade im Jahre 1406 von seinen classischen Studien in Rom zurück, und nichts ist wahrscheinlicher, als dass er sie auch in architektonischer Hinsicht sofort verwendete, wenn auch nebenbei noch eine ältere Richtung fortbestand.

Das Tabernakel, welches 2.41 M. in der Höhe und 1.90 M. in der Breite misst, ist architektonisch und ornamental in einer äusserst reichen, dabei aber sehr bizarren Früh-Renaissance gehalten, wie wenn Donatello die in Rom gesammelten antiken Eindrücke und Studien in unbeherrschter Jugendfreude hier zusammengestellt hätte. Ueber der Basis, welche auf zwei etwas plumpen, mit Ranken in Relief geschmückten Consolen ruht, erheben sich zu beiden Seiten vierkantige, schuppenbedeckte Pilaster, deren Capitäle mit Masken geschmückt sind und die ein reiches Gebälk mit kräftig vorkragendem Gesims tragen. Darüber erhebt sich als Bekrönung ein halbrunder Giebel, der in Voluten mit Palmetten ausläuft und eine Muschel mit Festons umschliesst. Zu beiden Seiten des Giebelbogens stehen je zwei halbnackte Putten von Holz, welche, wie Vasari es trefflich schildert, mit sehr lebendigen Bewegungen erschreckt hinabschauen und sich aneinander festhalten, als ob sie zu fallen fürchteten.⁹⁴ Die ganze Architektur macht, bei aller Kraft und

Massivität, einen ungemein reichen, festlichen und phantasievollen Eindruck, der durch den Farbenschmuck ursprünglich ohne Zweifel bedeutend erhöht wurde. Dass dieser nicht fehlte, lässt der Umstand errathen, dass selbst Vasari bei seiner rohen Uebertünchung dieses edeln Kunstwerks, wodurch dessen Detailfeinheiten zum grossen Theile verloren gingen, dennoch die Augen der Figuren mit dunkler Farbe bemalte, sowie die Gewandsäume vergoldete. Der Hintergrund der Nische, welcher eine getäfelte Wand mit schönen, schwungvollen, in antikem Geschmack gehaltenen Ornamenten in Basrelief darstellt, tritt gerade soweit zurück, um der von Maria und dem Engel Gabriel gebildeten Hochrelief-Gruppe Platz zu lassen. Maria hat sich soeben von dem gleichfalls reich ornamentirten Lehnstuhl erhoben, erschrocken sich vor dem Engel verneigend, der ihr die Botschaft überbringt. Dieser ist noch in Bewegung, als ob er eben herbeigeschwebt wäre und im Begriff stünde, niederzuknien. Das Haupt neigt er sanft und entzückt gegen Maria hin, die linke Hand legt er natürlich und voller Anmuth quer über den Schooss, das Gewand damit haltend, während er die Rechte ehrfurchtsvoll und betheuernd an die Brust drückt. Als Gewand trägt er eine Art Chiton. Der Faltenwurf zeigt eine glückliche Vereinigung eingehender, liebevoller Studien nach der Natur und der Antike zugleich. Es lässt sich darin eine geniale Intuition eines zugleich naturwahren und stylvollen Linienzusammenhanges erkennen; nur herrschen die bedeutenden Motive zu sehr vor, so dass gerade dadurch ein Mangel an Hauptgruppen entsteht.

Noch weniger übersichtlich und noch reicher an tiefempfundenen Details ist Maria's Gewand, dessen untere Partie besonders etwas schwer erscheint. Um so ergreifender ist im Uebrigen die Erscheinung der Maria. Erschrocken und demüthig weicht sie einen Schritt zurück, indem sie, halb abgewendet, voll Innigkeit ihr Gebetbuch an sich presst und ihre Hand verehrend auf die Brust legt. Ihr Antlitz, von holdseliger Jugend und zarter Lebensfreude strahlend, neigt sich, seiner Schönheit nicht bewusst, naiv und voll heiliger Feier vor dem Gottesboten. Eine überwältigende Anmuth, Zartheit, Phantasie und Lebensfülle ist darüber ausgebreitet; eine wunderbare Verschmelzung modern florentinischen Seelenlebens mit

antiker Hoheit und Formenadel lässt sich auch in diesem Köpfchen erkennen.

In vollen, süßen Strömen geht die Begeisterung, in der dieses Kunstwerk geschaffen, auf den Beschauer über. Es scheint, als ob der jugendliche, an Phantasie und tiefem poetischen Gefühl so überreiche Künstler an dem lebenden Urbild dieser Figur mehr als ein bloß künstlerisches Interesse empfunden habe; wie mancher Seufzer der Entsagung mag bei der Erschaffung dieser himmlisch-menschlichen Züge sich in edle, trunkenbebende, tiefschmerzliche Freude am goldenen Sonnen glanze der Schönheit aufgelöst haben. Denn Donatello war ja nie verheiratet, und so sicher, stark und frei sein Gemüth war, so sehr er im Stande war, durch sein gottähnliches tiefes Durchschauen und Durchfühlen alles Geschaffenen die schönsten Empfindungen des Erdenlebens in sich selbst zu erwecken und zu beantworten; so erhaben, heiter und unnahbar sein umfassender und durchdringender Künstlergeist über dem Vielerlei der Erscheinungen schweben mochte; — es mussten dennoch Stunden kommen, wo ihm trotz seiner heissgeliebten Kunst bange ward, wo ihn ein unergründlich tiefer Schmerz darob ergriff, dass er an den süssesten Geschöpfen der Erde, deren tiefe Poesie Niemand besser als er erkannte und empfand, als fremder, ruheloser Wanderer vorüberschritt, wie Einer, der im wundervollen Blumengarten eines Reichen herumgeführt wird, ohne dass er den zartesten Rosen mehr als einen flüchtigen Blick zuwerfen kann, sie aber weder brechen noch berühren darf. Doch ist es eine Erleichterung, die uns das Leben beut, dass wir unser Schicksal nicht vorhersehen, sondern Schritt für Schritt dasselbe verwirklichen. Donatello lebte vorwärts, von seiner Kunst geleitet, um unversehens alt zu sein und am Grabe zu stehen. Hätte er als schwärmerischer Jüngling gewusst, keine dieser Erscheinungen, die dich so tief entzücken, soll je dein sein, er hätte den allmäligen kläglichen Umwandlungsprocess hoffnungsvoller Jugend in gebrechliches Alter, dessen einzige Aussicht Tod und Scheiden von all' dem Schönen ist, nicht so frohen Muthes ertragen, wie er gethan.

Wir haben noch einige Bemerkungen über Composition und Styl dieser entzückenden Gruppe anzufügen. Das Motiv

der Verkündigung ist so alt, als die christliche Kunst überhaupt. Wir führen als Beispiel einer älteren Darstellung die Verkündigung auf dem Relief in der Capelle S. Ansano im Dome von Siena an, welches, wie wir anderswo nachgewiesen zu haben glauben, noch der vorpisanischen Sculpturperiode angehört. Der Engel ist hier noch stehend und gegen Maria mit erhobener Hand und Scepter schreitend dargestellt, wie ein antiker Herold. Auch die pisanische Schule selbst behielt diese Art der Darstellung bei, wie uns die Gruppe in der Lunette des ersten südlichen Domportals in Florenz zeigt. Donatello begann das Motiv des Engels zu bereichern, indem er darin zugleich andeutete, dass er herbeigeflogen sei, und dass er niederknien werde. Von Donatello an wird das Knien, aber zugleich das vorhergegangene plötzliche Hereinschweben des Engels immer mehr betont und ausgeführt.

In dem Kopf des Engels lässt sich noch ein Nachklang des Styles von Niccolò d'Arezzo mehr empfinden als aussprechen; ebenso wie Marie in dem schlanken Hals, dem rundlichen Kopf, der länglichen Nase an den oben beschriebenen Marmor-David des Donatello erinnert, sowie an die damit in Zusammenhang stehende Gruppe von Kunstwerken. Hervorzuheben ist noch die feine Belebung der Hände an dieser Gruppe, welchen Fortschritt die Renaissance vorzüglich dem Donatello verdankt.

Mit Zurückweisung auf den oben besprochenen David müssen wir noch einer andern Marmorstatue des David erwähnen, welche Donatello für die Familie Martelli herstellte, ohne dass wir jedoch den Zeitpunkt ihrer Entstehung kennen. Dieselbe steht im Treppenhause des Palastes Martelli. Die Anlehnung an die Antike tritt hier deutlicher hervor als in der oben beschriebenen Statue zumal in der Gewandung, welche in einer kurzen Tunica besteht. Der Fuss des linken entblössten Beines ruht auf dem Haupt des Goliath; die linke Hand ist keck auf das gebogene Bein gestützt, mit der Handfläche nach aussen. Die Rechte mit der Schleuder fällt längs des Standbeins nieder. Das schöne Haupt schaut sinnend links nieder. Dessen Züge erinnern bei voller unmittelbarer Belebung in Vielem an die Antike. Ebenso das feinbehandelte Gewand. Leider ist die Statue

unvollendet, so dass manche Schönheiten nur angedeutet sind, aber mit solchen kühnen Meisselhieben, dass die Anschauung dieser genial unmittelbaren Improvisirung in Stein den Mangel der Vollendung ersetzt. Ein ebenbürtiger Vorgänger Michel Angelo's war Donatello auch hier in dem kühnen, feurigen Herausmeisseln der Statue aus dem Stein, wobei ihm nur ein kleines Wachsmo-
 dell als Vorbild diente. Dies trug nicht wenig zu der unmittelbaren Belebung bei, welche seine Statuen so auszeichnet; den ersten unmittelbarsten Seelenimpuls übertrug er mit aller Energie und Innigkeit in den Stein, der unter so kühnen und sicheren Meisselhieben das unmittelbarste Bild der Anschauung und Empfindung des Künstlers fixirte.

XIII.

FORTSETZUNG DES DOMBAUES.

Die Arbeiten zum Ausbau und zur Ausschmückung des Domes hatten unterdessen nicht geruht. Für das Achteck des Chores mit seinen anstossenden Capellen war, wie wir sahen, nach vielen Hin- und Herberathungen im Jahre 1366 das Modell erwählt worden, welches eine Gesellschaft von Malern, Goldschmieden und Bildhauern gemeinschaftlich entworfen und aus Ziegelsteinen gemauert hatte, während man die übrigen Modelle des Giovanni Ghini und Francesco Talenti, sowie das des Simone, Sohnes des Letzteren, vernichtet hatte.

Das sonach angenommene System des Chorbaues ist in Kurzem folgendes: vier mächtige, durch Bogendurchgänge durchbrochene Pfeiler nehmen die vier Seiten des Choroctogons zunächst dem Langschiff und der demselben gegenüberliegenden fünfseitigen Capelle ein. Die vier anderen Seiten des Achtecks werden durch die Oeffnungen des Langschiffes und der drei in Kreuzform an das Chor-Achteck angebauten Tribünen eingenommen. Ueber diese Oeffnungen spannen sich von einem Pfeiler zum andern Spitzbögen in der Höhe des Langschiffes.

Im Jahre 1407 ist die hintere, dem Langschiff gegenüberliegende Tribüne vollendet; 1413 wird an der zweiten gear-

beitet; 1421 ist die dritte vollendet. Gleichzeitig wurde auch an der Aussenseite gearbeitet und man begann, den Tambour mit den Rundfenstern zu errichten. Die mit der Bauleitung beauftragten Architekten und Mitglieder der Dombauhütte sahen mit Verlegenheit die Aufgabe der Kuppelwölbung täglich näher rücken, welche wegen der ungeheuren Weite des Tambours ein bisher unbekanntes und ungelöstes Problem darbot.

Brunellesco befand sich in Florenz, nachdem er kurz vorher, nach 1409, zum zweiten Male in Rom gewesen war. Wie der zum Sprunge lauernde Tiger mochte er insgeheim lächelnd auf den Moment warten, wo die rathlosen Bauherren genöthigt sein würden, bei ihm, der bereits durch seine constructiven Kenntnisse, wie durch sein künstlerisches Genie zu hoher Achtung gelangt war, sich Rath zu erholen.

Schon im Jahre 1415 trat er mit der Dombauhütte in Beziehungen, indem er in Gemeinschaft mit Donatello den Auftrag erhielt, eine Marmorstatue mit vergoldeter Bleigewandung, vermuthlich zur Ausschmückung irgend eines Theiles am Chorbau, herzustellen; ⁹⁵ 1416 arbeiten sie noch daran. Wir wissen nicht, wohin diese Figur gekommen ist; die Figuren mit Bleigewändern in den Magazinen am Aufgange zur Kuppel rühren, so viel uns erinnerlich, aus einer späteren Zeit her.

Bereits im Jahre 1416 hatten die Operai den Filippo di Ser Brunellesco mit Donatello und Nanni d'Antonio di Banco zusammen beauftragt, ein Modell für die Kuppel herzustellen, wofür sie am 29. Juni bezahlt werden. ⁹⁶

Dasselbe scheint aber noch keine Lösung der Aufgabe enthalten oder doch die Operai nicht zufriedengestellt zu haben. Sie wenden sich desshalb zu Anfang des Jahres 1417 abermals an Brunellesco, ihn um Aufklärung und Rath in Betreff des Kuppelbaues zu bitten. Brunellesco's anonymer Biograph erwähnt diesen Schritt der Operai mit ungefähr folgenden Worten:

Als man zu den Augen der Tribune gekommen war und die Zeit heranrückte, wo man die Kuppel wölben musste, gingen die Operai zu Brunellesco und besprachen sich angelegentlich mit ihm darüber, da im Geiste der Ober-Bauführer schon die Schwierigkeiten auftauchten, eine so grosse und hohe

Kuppel zu wölben, indem sie dafür hielten, dass wegen der Höhe und Weite die Stützen und Träger der Gerüste ihnen nicht nur sehr viel Holz und Geld kosten, sondern überhaupt ganz unausführbar sein würden.

Brunellesco aber, dem es nicht damit gethan war, seine Ideen Anderen mitzutheilen und selbst bei der Ausführung bei Seite gelassen zu werden, deckte den Operai nur immer noch mehr Schwierigkeiten auf, indem er jedoch sarkastisch hinzufügte, es müsse doch Jemand auf der Welt sein, der sie werde überwinden können, da Gott, der Alles thun könne, gewiss auch dafür sorgen werde, dass sein Haus zu Stande komme. Zugleich drängte er beständig darauf, wieder nach Rom zu gehen, so dass sie ihm am 19. Mai zehn Goldgulden für seine Rathschläge gaben, nur um ihn festzuhalten.⁹⁷

Dennoch kehrte er bald darauf nach Rom zurück und wendete jetzt dort seine ganze Aufmerksamkeit den Kuppelbauten zu, um seine gesammten Studien und Beobachtungen in dieser Angelegenheit wieder aufzufrischen und zu vervollständigen und sich so möglichst gut auf die ehrenvolle Aufgabe vorzubereiten, die ihm wie ein reifer Apfel demnächst in den Schooss fallen musste.

Im Jahre darauf, am 19. August 1418, wurde eine Aufforderung an alle Künstler erlassen, ein Modell für die Kuppel herzustellen; für das geeignetste Modell wurde eine Prämie von 200 Goldgulden ausgesetzt. Brunellesco war bereits zurückgekehrt; unter den Concurrenten treten neben ihm von bekannteren Künstlern noch Ghiberti und Giuliano d'Arrigo Pesello auf.

Ghiberti erhält am 11. August 1419 eine Bezahlung für sein Modell, jedoch wohl nur als Succès d'estime, während, wenn man es sich auch nicht gestehen wollte, man doch fühlen mochte, dass sein Modell nicht ausführbar sei. Ferner werden Filippo di Ser Brunellesco, Donatello und Nanni d'Antonio di Banco am 20. December desselben Jahres für ihre Mühe bezahlt, die sie auf ihr vor einiger Zeit hergestelltes Modell verwandt hatten, welches von Ziegeln und Kalk ohne Gerüste als Muster für die Kuppel ausgeführt war. „Es war nicht identisch mit dem Modell, mit welchem Brunellesco concurrirt hatte, da

hiefür verschiedene andere Gehilfen neben Brunellesco honorirt wurden und dasselbe aus Holz ausgeführt war.⁹⁷

Am 27. März 1420 wurde endlich eine Versammlung von Künstlern jedes Faches und aus der ganzen Christenheit zusammenberufen, um unter dem Beisein der angesehensten Männer der Stadt und vier Vorsitzender darüber zu berathen, welches von den vielen vorgeschlagenen Kuppelsystemen ausführbar sei und ausgeführt werden solle.

Sie hörten einen Künstler nach dem andern an, wobei die abenteuerlichsten Vorschläge gemacht wurden. Der Eine schlug vor, die Kuppel halbrund zu bauen, der Andere, sie durch einen Pfeiler in der Mitte zu stützen und ihr die Form eines Zelt-daches zu geben, der Dritte, statt der Gerüste den Chor mit Erde auszufüllen und darauf die Kuppel zu errichten. Brunellesco wies die Unausführbarkeit aller dieser Vorschläge nach und erklärte, die einzige Möglichkeit, eine Kuppel von so weitem Durchmesser zu spannen, sei die, dass man eine doppelte, innere und äussere, Schale baue, welche durch Querstangen zu verbinden seien, dass sie spitzbogig zulaufen müsse, damit die Druckfläche für die Laterne verringert werde, sowie dass sie ohne Gerüste zu errichten sei.

Dies Alles waren für die Versammlung, sowie in der That in der ganzen Geschichte der Kunst so unerhört neue, seltsame und kühne Vorschläge, dass sämmtliche Zuhörer Brunellesco für verrückt hielten; und als er, um sie von der Wahrheit seiner Erklärungen zu überzeugen, immer wärmer und beredter wurde, liess man ihn mit Gewalt aus der Versammlung entfernen.

Da in Florenz schon damals, wie Vasari bemerkt, Jedermann die löbliche Tugend hatte, Alles verstehen zu wollen, so trat fast die ganze Bevölkerung der Ansicht der Jury bei, Brunellesco für verrückt zu halten, und er gestand später, er habe sich damals geschämt, sich auf der Strasse zu zeigen, da man mit Fingern auf ihn wies. Er dachte schon daran, Florenz zu verlassen, beschloss aber, durch Geduld zu siegen, und wusste privatim mehrere der Operai für sich zu gewinnen. In einer neuen Versammlung, wo auch die Anekdote mit dem Ei, die dem Columbus ebenfalls zugeschrieben ward, vorgekommen

sein soll, gelang es ihm endlich, die Dombau-Behörde für seinen Plan zu gewinnen, den er nur noch in einer ausführlichen Denkschrift auseinandersetzen musste.⁹⁸

Die Operai, Consuln der Wollenzunft und andere Zunfthäupter, sowie die obersten Behörden der Stadt beschlossen, ihm zur Probe die Erbauung von 14 Br. Höhe anzuvertrauen für den geringen Gehalt von 36 Gulden im Jahre. Brunellesco zauderte, unter so ungünstigen Bedingungen den Auftrag anzunehmen, entschloss sich aber doch dazu, in der Hoffnung, die Zweifel und Hemmungen allmählig zu besiegen. Da vermochte es die Partei des Ghiberti, die im Geheimen am meisten gegen Brunellesco intrigirt hatte, es durchzusetzen, dass Ghiberti als zweiter Kuppel-Baumeister ihm zur Seite gesetzt wurde. Durch einen neuen Beschluss vom 16. April 1420 wurde festgesetzt, dass Brunellesco und Ghiberti gemeinsam die Kuppel von Anfang bis zu Ende bauen sollten. Brunellesco war über diese Beiordnung des Ghiberti, der seinen Ruhm theilen wollte, ohne durch seine Erfindung dazu beigetragen zu haben, so erbittert, dass er abermals Florenz verlassen wollte. Nur seine Freunde, Donatello und Luca della Robbia, vermochten ihn davon abzubringen. „Wahrhaftig, gottlos und grausam ist die Begierde Derjenigen, welche, vom Neid verblendet, die Ehre und die schönen Werke anderer Leute in ehrgeizigem Wettstreit auf's Spiel setzen; gewiss lag es nicht an ihnen, wenn Filippo nicht seine Modelle zerbrach, seine Zeichnungen verbrannte und in weniger als einer halben Stunde alle die Resultate langjähriger Mühen vernichtete.“ Er begann die Arbeit mit Widerwillen, da die Mühe sein war und er doch die Ehre mit einem Andern theilen sollte.

In welcher Weise der Bau nun weiter ging, wie Brunellesco sich seines lästigen Rivalen zu entledigen suchte, werden wir zugleich mit einer näheren Besprechung über die Bedeutung der Kuppel und ihre Stellung zu den Kuppeln früherer Zeiten, sowie zu der des Michelangelo in einem späteren Abschnitt darzustellen versuchen.

Ganz übergehen durften wir dieses epochemachende Unternehmen hier nicht, da es einen der mächtigsten Factoren bildet, welche den Charakter des Kunstlebens vom zweiten Jahrzehnt

des 15. Jahrhunderts an bestimmten; da ferner mehrere unserer Hauptpersonen, wie Donatello und Nanni d' Antonio di Banco, insofern daran betheiligt waren, als sie auch ein, allerdings nicht zur Ausführung angenommenes Modell herstellten.⁹⁹

XIV.

NICCOLÒ D'AREZZO UND GIOVANNI D'ANTONIO
DI BANCO.

Zu derselben Zeit, da mit der Kuppelfrage eine neue Aera im Kunstleben, zumal in der Architektur, von Florenz eröffnet ward, traten mehrere Persönlichkeiten allmählig vom künstlerischen Schauplatz ab, welche zu der ersten Jugendperiode Donatello's in nahen Beziehungen gestanden waren, nämlich Niccolò d' Arezzo und Nanni d' Antonio di Banco.

Wir wollen dieses Capitel der Darstellung des ferneren Verlaufs und Schlusses ihrer Thätigkeit widmen, um so mehr, als wir hierbei auch wieder auf Donatello zurückgeführt werden.

Niccolò di Piero lässt in Florenz zum letzten Male im Jahre 1419 von sich hören; am 15. April dieses Jahres wird ihm von der Dombauhütte ein Marmorblock von $3\frac{1}{2}$ Br. Länge zur Herstellung eines Grabmals verkauft. Darauf taucht er erst wieder 1444 als Schiedsrichter für das Broncegitter der Capelle der Madonna della Cintola im Dom von Prato auf. In der Zwischenzeit stellte er wahrscheinlich das sehr schöne Relief der beschützenden Madonna in der Giebellunette der Misericordia von Arezzo her, wenn dasselbe wirklich von ihm herrührt, was in jüngster Zeit bestritten worden ist. Die Madonna darin ist im Motiv ein Vorspiel der sixtinischen des Rafael. Sie steht aufrecht schwebend, auf ihrer einen Hand ruht das Kind, um dessen Leib sie die andere legt. Ihr Antlitz besitzt einen feinen, lebenswürdigen Ausdruck. Unter dem Mantel der Madonna knien eine Schaar Schutzflehender, sowie seitlich im Vordergrund der Stifter. Die Figuren sind schön und plastisch gerundet; mehrfache Verkürzungen, so z. B. nach Oben gewandte Köpfe, sind gut gelungen, ebenso einige nackte Kinder. Die Hände sind fleissig und lebendig, das Gewand halb realistisch, halb alterthümlich, letzteres besonders in Bezug auf die vielen monotonen Längenfalten.

Noch verschiedene andere Sculpturen führte Niccolò d'Arezzo, nach Vasari, in Arezzo aus, die sich aber nicht mehr leicht identificiren lassen.

In Bologna ferner stellte er das Grab Alexander's V. her, welcher dort im Jahre 1410, wahrscheinlich durch Gift, das ihm der Cardinal Baldassar Coscia reichen liess, starb. Anfangs im Chor der Minoritenkirche, wurde das Grabmonument hernach nach der Certosa gebracht und steht jetzt mit mehreren anderen, theils interessanten, theils schönen Grabmälern des Mittelalters und der Renaissance in einer Vorhalle des Camposanto von Bologna. Dasselbe ist aus Terracotta ausgeführt und zeigt am Postament drei ornamentirte Pilaster mit schildhaltenden Engeln dazwischen. Die der Renaissance nahestehende Arbeit ist roh, doch reich in der Wirkung. Auf dem Postament ruht der Sarg mit halbgothischen Pilastern und Medaillons dazwischen, sowie einem Seraphimfries. Darauf ruht die liegende Statue des Papstes, als Leiche dargestellt. Darüber eine Vase mit Figuren, die in Akanthusschweife auslaufen und sie halten; auf der Vase steht die Madonna, seitlich auf Consolen zwei Heilige. Obwohl allerlei Restaurationen des 14. Jahrhunderts daran sichtbar sind, so ist dieses Monument doch ein interessantes Beispiel des oben erwähnten Uebergangsstyls zur Renaissance.

Vasari's Angabe, Niccolò d'Arezzo sei 1417 in Bologna gestorben, ist unrichtig, wie nicht nur aus dem oben erwähnten Umstande hervorgeht, dass er 1447 in Prato Schiedsrichter war, sondern auch daraus, dass in dem Todtenbuch von Florenz von 1450 bis 1459 sich die Notiz findet, dass er am 11. December 1456 an Altersschwäche starb und in der Kirche Santa Maria de' Servi bestattet wurde. Da er schon im Jahre 1388 in Florenz auftritt, so muss dies in seiner frühesten Mannesjugend, im 18. bis 20. Jahre, geschehen sein, da er dann immer noch ein Alter von etwa 90 Jahren erreichte.¹⁰⁰

Giovanni d'Antonio di Banco, Schüler Niccolò's, sowie in seinen späteren Jahren nachahmender Freund des Donatello, starb frühe, beschloss sein Leben jedoch noch mit einem Meisterwerk, wodurch er bewies, wie sehr er fortschritts- und entwicklungsfähig war, und welches sein frühes Ende bedauern lässt.

Im Anschluss an die von Niccolò d'Arezzo und ihm für

das zweite nördliche Domportal hergestellten ornamentalen Sculpturen erhielt er am 9. Juni 1414 den Auftrag, ein Relief für das Giebelfeld des Portals herzustellen, worin er die Madonna darstellen sollte, wie sie in der Mandorla, von Engeln umgeben, dem heiligen Thomas den Gürtel herabliess.

Marie schwebt in dem mandelförmigen Glorienschein, der eine alte Kunstüberlieferung ist, und streckt nach links hinab die Hand, um den Gürtel dem unten in der Ecke des Giebelbogens knieenden S. Thomas hinabzulassen. An der nämlichen Seite schmiegt sich ein nackter Genius an sie, der, zu ihr emporschauend, in der ganzen Stellung, wie in der Wendung des Kopfes und an seinem begeisterten Ausdrücke an Michelangelo's Kühnheit der Linien und Gedankentiefe erinnert.

Diese Figur war es vielleicht vorzüglich, die in Vasari den Glauben erweckte, das Relief sei ein Werk des Jacopo della Guercia. Maria's Kopf selbst ist nicht so schön als der dieses Genius, jedoch gleichfalls nicht ohne auf Studium der Antike hinweisende Anmuth. Rechts von ihr schaut ein anderer Genius, sowie ein Seraphimkopf hervor. Vier Jünglingsengel in Tunica mit Kreuzbändern tragen die Mandorla. Während die zwei untersten dieselbe fliegend zu stützen scheinen, heben zwei andere, über ihnen, in kräftigen und schönen Bewegungen, wie in den Lüften schreitend, die Mandorla empor. Ueber der Gruppe der Madonna und den sie tragenden Engeln steht ein nackter Putte, der den Dudelsack bläst, sowie zu dessen beiden Seiten zwei andere nackte, flötende Putten. Auf diese Weise ist so ziemlich die ganze Lünette sehr harmonisch ausgefüllt. In der rechten Ecke befindet sich als Ausfüllung, ein Pendant zu dem knieenden S. Thomas bildend, ein Bär, der sich an einem Birnbaum aufrichtet.

Das Motiv der von den Engeln getragenen Mandorla ist uralt: wir erinnern nur an die ähnliche Darstellung des Fra Guglielmo an der Kanzel von S. Giovanni fuori civitas zu Pistoja. Die Durchbildung des Motives im Einzelnen trägt hier aber schon ganz den Geist und die Freiheit der Renaissance an sich. Was zunächst die Gewandung betrifft, so ist sie viel realistischer gehalten, als an allen früheren Werken Nanni's, und erscheint sie hie und da auch etwas verworren, so ist sie zugleich reich an schönen Motiven und Linien.

Besonders ist hier dem Künstler sein Streben, die Formen und Bewegungen der Glieder durch die Gewandung durchschimmern zu lassen, sehr gut geglückt und viel besser als an seinen früheren Arbeiten. Am besten in dieser Beziehung ist einer der mittleren Engel.

In diesem Relief lässt sich deutlich das Vorbild für alle ähnlichen Darstellungen des 15. Jahrhunderts erkennen. Sowohl Verocchio in seinem Marmor-Relief desselben Inhaltes am Grabe des Forteguerra im Dome von Pistoja, wie Filippino Lippi in seiner von Engeln getragenen und umgebenen Madonna in der letzten Capelle rechts in S. Maria sopra Minerva zu Rom, und Luca Signorelli in einem Bilde in Cortona zeigen eine durchaus entsprechende Auffassung in der Composition und dem lustig realistischen Charakter der von Gewändern umflogenen, schreitenden, tragenden und musicirenden Engel.

Nanni d'Antonio di Banco starb noch vor der gänzlichen Vollendung des Reliefs zu Anfang des Jahres 1421.¹⁰¹ Wahrscheinlich sollte er ursprünglich auch noch die beiden Prophetenbüsten, unten zu beiden Seiten der Lünette, ausführen, welche nach seinem Tode am 13. Mai 1422 an Donatello übertragen wurden.¹⁰²

Diese beiden Reliefbüsten zeigen grosse Verwandtschaft mit den besten griechischen Sculpturen. Schon äusserlich erinnern sie an solche, indem sie auf Stelen, ebenfalls in Relief, aufgestellt erscheinen. Ja der bärtige Männerkopf links scheint sogar die freie Reproduction einer echt griechischen Büste zu sein und zeigt grosse Aehnlichkeit mit der sogenannten Alcibiades-Büste in den Ufficien. Der andere, edel jugendliche Kopf mit den Haarbüscheln auf Nacken und Stirne (ein Motiv, das Donatello in der Folgezeit oft und gern wiederholte) deutet ebenfalls auf ein antikes Vorbild, etwa eines Apollo. An beiden sind die Haare höchst edel stylisirt (worin Donatello Meister war); die ganze Auffassung beider ist geistreich und nobel.

Wahrscheinlich zu derselben Zeit erhielt er, um die Ausschmückung des in Rede stehenden Domportals zu vollenden, den Auftrag zu zwei Riesen, die das Portal flankirten und aus Ziegelsteinen ausgeführt waren.

Im Jahre 1677 standen diese Colosse noch an ihrer alten Stelle, wiewohl durch die Witterung verdorben. In den Sechziger-Jahren des 15. Jahrhunderts arbeitete jedoch Agostino

d'Antonio di Ghuccio an einem Marmorriesen, der an die Stelle des einen der Riesen Donatello's treten sollte. Agostino aber verhielt sich und liess den Block liegen, bis 1506 Michelangelo seinen David daraus herstellte, den man vor den Regierungspalast stellte.¹⁰³

In der Renaissance war es beliebte Sitte, Statuen als Thürhüter neben die Portale zu stellen. Allerdings ist dieses Motiv schon viel älter und stammt aus der Urzeit der Kunst. Die Löwen, Sphinxen, bewaffneten Männer, durch welche im Alterthume die Zugänge der Paläste, Tempel, ja ganzer Städte flankirt wurden, drückten symbolisch den Schutz gegen feindliche Mächte aus. Wir erinnern an die Sphinx-Allee bei Theben, an die Löwen über dem Löwenthore von Mykene, an die Riesenköpfe von dem noch erhaltenen Etrusker-Thore bei Volterra, endlich an die silbernen, fackelhaltenden Jünglinge vor dem Phäakenpalast in der Odyssee. Im Mittelalter übernahmen gleichfalls Ungethüme, Löwen und Tiger, den Schutz der Kirche, an deren Façade sie angebracht wurden. Später, als man ihre ursprüngliche Bedeutung vergass, wurden Wasserspeier daraus. In der Renaissancezeit, wo die menschliche Figur wieder zu vollen, künstlerischen Ehren gelangt, erhält sie auch ihre Stelle wieder als Thürhüter. Die Riesen, Davide etc. vor den Portalen der Renaissance bedeuten in kirchlicher Beziehung Schutz vor Gottlosigkeit, in politischer Schutz der republikanischen Freiheit gegen Tyrannei und Umsturz oder auch der Tyrannen gegen Empörung.

Donatello's Riesenfiguren mochten das Muster für ähnliche Figuren des 16. und 17. Jahrhunderts gewesen sein; von den Riesen des Gianbologna in der Petraja bei Florenz und denen des Ammanati im Giardino Ruccellai.

XV.

STATUEN DES DONATELLO AM CAMPANILE.

Wir haben im vorletzten Capitel eine Statue des Donatello am Domcampanile wegen ihrer Verwandtschaft mit einigen anderen Statuen desselben Künstlers einzeln herausgehoben; es bleibt uns jetzt als nächste Aufgabe übrig, die anderen Statuen zu besprechen, welche Donatello zu derselben Zeit bis 1422 für den Glockenthurm herstellte.

Fangen wir bei der berühmtesten derselben an, dem sogenannten Zuccone. Er befindet sich in der zweiten Nische von links aus an der Vorderseite des Thurmes. An dem Sockel der Statue steht die Inschrift: Opus Donatelli. David Rex. — Die Statue ist mit einer über den Schultern zusammengehefteten ärmellosen Tunica bekleidet, über welche von der linken Schulter herab eine schwerstoffige Toga in grossartigen Falten über den Leib herabfällt und am Boden sich aufbauscht. Mit dem linken Arm, der herrliche, kühne und linienschöne Umrisse zeigt, hält er das Gewand, die Rechte stützt er leicht auf die Hüfte. Der kahle, schmale, hohlwangige und blödaugige Kopf blickt ernst und melancholisch vor sich hin und zeigt eine überraschende Unmittelbarkeit des Lebens. Aber wir haben hier weniger den Charakterausdruck des poetischen Königs, als das wirkliche Porträt eines Zeitgenossen des Donatello, des Giovanni di Barduccio Cherichino, eines der Albizzi'schen Partei angehörigen Bürgers von Florenz. Der Vater desselben, Barduccio Cherichino, war 1410 Gonfaloniere. Giovanni war 1433 Mitglied der Balía (Kriegsrath), welche Cosimo's Verbannung beschloss.

Während Donatello diese Statue aus dem Stein hieb, dass die Splitter umherflogen, rief er, wie um sich zu begeistern: „Schwatze, schwatze, bis du Blut kackst!“ ein Ausspruch, der bezeichnend ist sowohl für Donatello's kräftige Naivetät, wie für seine Ueberzeugung, dass eine Statue, um gut zu sein, vor Allem lebendig, und um lebendig zu sein, gleichsam zu sprechen scheinen müsse. Noch öfter wiederholt sich bei Schriftstellern des 15. Jahrhunderts als höchstes Lob, das einer Statue oder einem Gemälde zu Theil ward, der Ausspruch, dass die dargestellten Personen gleichsam zu sprechen scheinen.¹⁰⁴

Und damit diese Ansicht von dem Werth einer Statue von den sogenannten classischen Idealisten (die aber nichts als abstracte, verwaschene Phantasie-Schattenbilder schaffen, keineswegs aber die Antike erneuern) nicht als eine materielle und triviale Auffassung der edeln Kunst verpönt werde, erinnern wir daran, dass die gesunden und naiven Griechen der besten Zeiten den Meisterwerken ihrer Künstler ein ganz verwandtes Lob zu Theil werden liessen. Der Zeus des Phidias floss durch seine Erscheinung überwältigende Verehrung und Gottes-

furcht ein; die von Zeuxis dargestellten Trauben waren so natürlich, dass die Vögel darnach pickten; Pygmalion verliebte sich in seine eigene Schöpfung. Auch die Alten strebten darnach, durch ihre Kunstwerke nicht bloß einen harmonisch schönen, sondern auch einen lebendigen Effect hervorzubringen und im Beschauer eine dem dargestellten Gegenstand angemessene Stimmung zu erwecken, und dies konnte nur durch Wahrheit und Kraft der Charakteristik im Gegenstand selbst geschehen. Neben der Charakteristik gehörten, wie wir schon oben sahen, technische Mittel und Berechnungen dazu, so dass die Statue in der Stellung, Lage und Entfernung, wie sie sich dem Blicke des Beschauers darbietet, gerade das gewünschte Mass von harmonischer und lebendig ergreifender Wirkung thue, die der Künstler beabsichtigt. Die Alten thaten dies durch perspectivische und malerische Mittel; die Bemalung ihrer Statuen half ihnen bedeutend, die nöthige Wirkung auch in der Ferne zu erzielen. — Auch zu Donatello's Zeit wurden die Statuen noch bemalt; zugleich gab ihnen Donatello durch die nöthige Licht- und Schattenwirkung das nöthige Relief und Leben. Ja, allmählig trat dieses Mittel der Belebung vor dem farbigen in den Vordergrund, wozu wohl theils die oft so hohe Aufstellung der Statuen, theils die farblos werdende Renaissance-Architektur beitrug. — Den Zuccone arbeitete Donatello ganz besonders mit Hilfe einer tiefen Aushöhlung der Schattenstellen zu einem energischen Effecte aus; hiezu veranlasste ihn dessen hohe Aufstellung.

Davanzati in seiner Einleitung zur Uebersetzung des Tacitus spricht sich in folgenden glücklichen Worten über die Art der Behandlung des Zuccone aus: „Die von edeln Männern und dem Gebrauch gebilligten Eigenheiten sind also keine Frivolitäten, sondern Kräfte und Nerven; weder Homer noch Dante vermeiden sie in ihren erhabenen Gedichten an den Stellen, wo sie mit Kühnheit schildern. Auf die Art der Verwendung muss man also sein Augenmerk richten; so that es Donatello in dem berühmten Zuccone an unserem Domcampanile, als er die Augen machte; dort oben scheinen sie wie mit der Schaufel gegraben; denn wenn er sich mit ihrer Wirkung auf dem Erdboden begnügt hätte, würden sie dort oben blind erscheinen,

da die Ferne den Fleiss frisst. Eine grossherzige Rücksichtslosigkeit belebt die Conception, erniedrigt sie nicht, so dass man z. B. einen grossen Zorn, Niederträchtigkeit, Aufstand, Wuth mit nicht gemessenen, sondern angemessenen Worten schildern muss. Auch die Rohheit der Quadern an den grossen Palästen verringert nicht deren Majestät, im Gegentheil, sie erhöht sie." ¹⁰⁵

Aehnlich spricht sich Vasari in seiner Einleitung in dem ersten Capitel über Sculptur aus. Dort sagt er unter Anderem: „ . . . Sowohl die in Relief gebildeten als die gemalten Figuren müssen mehr mit dem Urtheil als mit der Hand ausgeführt werden, wenn sie in einer grossen Höhe und Entfernung angebracht werden; denn den Fleiss der letzten Vollendung sieht man nicht von Weitem, wohl aber sieht man die schöne Form der Arme und Beine und den guten Geschmack in den Falten des Gewandes mit wenig Brüchen; denn in der Einfachheit des Wenigen zeigt sich die Schärfe des Geistes. Desshalb müssen die Figuren von Marmor oder Bronze, welche etwas hoch zu stehen kommen, kühn unterhöhlt sein, damit der Marmor, welcher weiss ist, und die Bronze, welche sich dem Schwarzen nähert, in der Luft dunkle Stellen annehmen, und durch diese die Arbeit von der Ferne vollendet erscheine, während sie in der Nähe als nur bossirt erkannt wird. Diesen Gesichtspunkt befolgten die Alten in hohem Masse, wie uns die Rund- und Relief-Figuren an den Bögen und auf den Säulen Roms zeigen, welche den grossen Geschmack beweisen, den sie hatten, und unter den Modernen sieht man, dass dieses Princip durchaus von Donatello in seinen Werken befolgt worden sei." Hierauf gibt Vasari noch verschiedene Mittel an, um in gewisser Höhe die richtige Wirkung zu erzielen. Wir machen darauf aufmerksam, dass an den zwei antiken Statuen am Aufgang des Capitols die oberen Partien in einem grösseren Massstabe ausgeführt sind als die unteren, weil an diesen Statuen, welche ziemlich steil über dem Blick des Beschauers stehen mussten, die oberen Theile stärker verkürzt wurden, als die unteren näherstehenden.

Ebenso sind an der Trajanssäule in Rom und an der des Antoninus Pius die Reliefs je grösser, je höher sie sich befinden.

Aus derselben Rücksicht wurde jedenfalls auch die Stirnwulst des olympischen Zeus so stark betont, um in die Ferne im richtigen Masse zu wirken; ebenso wie im Vatican sich tragische Masken befinden, mit tief ausgehöhlten Augen, Nasenlöchern und Mundöffnungen, ohne Zweifel, weil sie hoch angebracht waren. Aus solch energischer Behandlung der Formen, die sich öfter bei den Alten findet, haben dann die deutschen Archäologen ihren imaginären Idealismus der Alten hergeleitet. Allerdings durch Tasten und Messen mit der Natur verglichen, werden solche Werke nichts weniger als naturgetreu erscheinen. Aber, wie wir schon sagten, der wirkliche Realismus besteht gar nicht in einem Abphotographiren und Abgiessen der Natur. Nur ein thörichter Künstler kann vermeinen, auf diese Weise mit der Wirkung der Natur zu wetteifern. Es ist doch selbst dem ängstlichsten Nachahmer unmöglich, jede Einzelheit der Natur genau in derselben Weise, wie diese sie zeigt, nachzuahmen. Nein, wir wiederholen es, der wahre Realismus ist das Streben, den lebendigen, charakteristischen, schönen Effect der Natur auf unser Auge und Gemüth möglichst getreu, unmittelbar und fesselnd durch andere Mittel wiederzugeben.

Im Gesamt-Brennpunkt der Erscheinung, nicht in den sich darin sammelnden, mehr oder weniger unerforschbaren Strahlen muss ein Kunstwerk mit der Natur wetteifern. Und da die Mittel der Kunst zu wirken von vornherein andere sind als die der Natur, muss jener auch die freie Macht zustehen, diese Mittel nur dem einen Zweck, dem schliesslichen Effect unterzuordnen, und sie danach je nach den verschiedenen Umständen verschieden zu gebrauchen. Nicht die Form an sich, sondern die Form als Luftbild, als Spiegelung auf der Netzhaut soll des Künstlers Aufgabe sein; wobei allerdings stets der Natur des Materials Rechnung getragen und nicht Gewalt angethan, vielmehr auch sie als Mittel zum Zwecke verwendet werden soll.

Donatello war auf diese Statue so stolz, dass er, wenn er etwas behaupten wollte, zu sagen pflegte: „Beim Glauben, den ich zu meinem Zuccone hege!“ womit er sagen wollte, den habe ich so lebendig dargestellt, dass ich selbst an sein Leben glaube. Es scheint dies fast wie eine Anspielung, als ob sich

sein Realismus, wie der des ungläubigen Thomas, auch auf andere Gebiete als das der Kunst erstreckte, was allerdings mit seinem durch und durch heidnisch-naiven und heiteren Wesen in völligem Einklange stehen würde. Auch andere Anekdoten weisen noch darauf hin, dass er die damals mehr als später in Italien ausgebreitete freidenkerische Gesinnung getheilt habe.

Doch fahren wir fort in der Besprechung der Statuen am Domcampanile. Ebenfalls das Porträt eines Freundes des Donatello sehen wir in dem Kopf der dem Zuccone zunächst stehenden Statue, welche die Unterschrift trägt: Opus Donatelli, Salomon rex. Er stellte darin den Francesco Soderini dar. — Während wir in der vorigen Statue einen ruhigen, nachdenklichen Greis vor uns sehen, so zeigt uns diese einen zwar gleichfalls bejahrten, aber von leidenschaftlicher Energie bewegten Mann.

Diese spricht sich sowohl in den zusammengepressten Lippen, den zornigen Augen, wie auch in der erregt schreitenden Stellung, in der Haltung der Arme, ja selbst in der Behandlung des Gewandes aus. Die rechte Brust und der rechte Arm sind entblösst, ein faltenreiches, togaartiges Gewand umhüllt den übrigen Körper. Die Hand des linken gebogenen Armes tritt aus der Gewandumhüllung heraus und hält eine Inscriftrolle, mit der ausgestreckten Rechten greift er in die Falten, wie um das Gewand in die Höhe zu ziehen. Der rechte Fuss schreitet vorwärts, das Haupt schaut links. Das Gewand ist auch hier reich an schönen, grossen Motiven, doch ist es etwas unruhig und theilweise auch verworren und schwer zu verstehen. Dennoch ist auch diese Statue von grosser Schönheit und voller Natur; prächtig ist besonders der nackte Arm in seiner kühnen Musculatur.

Ferner sind von Donatello noch zwei Statuen an der Ostseite des Glockenthurmes, während die beiden anderen, wie wir sahen, Werke des Niccolò d'Arezzo sind. Nach genauer Prüfung dieser vier, unter sich viel Verwandtes zeigenden Statuen gelangten wir zu der Ueberzeugung, dass nicht, wie Vasari und Andere ¹⁰⁶ angeben, die beiden mittleren, sondern die erste und dritte Statue, resp. Gruppe, von Donatello seien.

Auch in der Statue, die wir jetzt zunächst anführen und deren Bezeichnung wir nicht kennen, ist in sehr realistischer Weise das Portrait eines bartlosen Alten mit zerfurchten Zügen und stark vortretenden Halssehnern gegeben. Der Ausdruck dieses Kopfes ist in hohem Grade lebendig und geistreich. Nicht nur dieser Umstand, sondern auch die Behandlung des Gewandes lässt Donatello's Urheberschaft als unzweifelhaft erscheinen. Auch hier nämlich besteht dasselbe aus einem Chiton, über welchen ein vor dem Hals zusammengeknüpfter Mantel in malerischem Wurfe liegt. Auch hier ist das eingehendste Studium der Natur mit genialem Linienschwung gepaart, auch hier schimmert trotz der reichen Gewandung der Körper klar und edel durch. Die Figur hält mit beiden Händen eine Schriftrolle vor sich.

Unzweifelhaft ist sodann Donatello's Urheberschaft für die Gruppe, welche in der dritten Nische von links steht, da dieselbe urkundlich als ein Werk Donatello's festgestellt ist.¹⁰⁷ Diese Gruppe ist neben dem Zuccone die schönste Arbeit Donatello's am Glockenthurm. Sie stellt den Moment dar, da Abraham im Begriffe ist, seinen Sohn Isaak zu schlachten, daran aber durch den Engel noch rechtzeitig verhindert wird. Donatello hat sich bei der Composition dieser Gruppe mehr an Ghiberti's als an Brunellesco's Behandlung dieses alten Motivs angenähert, dabei aber Ghiberti's etwas gespreizten Styl vermieden und — noch in tieferem Sinne stylvoll — nur wirkliches Leben dargestellt.

Der Kopf des Abraham ist an Schönheit und edlem Ausdruck dem des S. Marcus an Or San Michele verwandt und ebenbürtig. Auch hier finden wir wieder jene grossartige und edle Behandlung des Haares und des Bartes. Mit einem schmerzlichen Blick empor horcht Abraham auf und hält in dem Schnitt inne, den er im Begriff war, in Isaak's Hals zu thun. Mit der andern Hand hält er noch dessen Haupt zur Seite gedrückt. Dieser kniet mit zurückgebundenen Armen vor ihm, gestützt auf das vortretende rechte Bein Abraham's. Obwohl in dieser Gruppe das vollste Leben und die lebhaftesten Bewegungen dargestellt sind, so treten beide Figuren vermöge der geistreichen, zusammengedrängten und doch klaren und wahren

Composition durchaus nicht aus dem Rahmen der Nische seitlich heraus, welche dieselben Dimensionen hat, wie die anderen, nur für eine Figur bestimmten Nischen. Grossartige Einfachheit, lebendige Mannigfaltigkeit, geheimnissvoller, organischer Zusammenhang herrscht auch hier in den Linien. Von Abraham's linker Schulter bis zum Boden herab geht eine einzige gerade Linie längs des Randes der Nische hin, welche gleichwohl voller Ausdruck ist. Ja, selbst nach vornheraus hat sich Donatello enthalten, die Gruppe aus der Nische zu weit herausragen zu lassen, theils wohl um der Sicherheit, theils um der compacten Wirkung willen. Abraham's rechtes Bein, das scheinbar herausragt, ist meisterhaft in hochreliefartiger Verkürzung ausgeführt; ebenso die Beine Isaak's. Das ist Styl! Würde man aber die Gruppe herunternehmen, so würden gar Manche über die Proportionslosigkeit der Beine schreien, ebenso wie die Archäologen den übertriebenen Denkwulst auf des Zeus von Otricoli Stirne als die Natur vergrössernden Idealismus bezeichnen, während er in der That, wie wir schon erwähnten, nur übertrieben wurde, um aus der „fressenden Ferne“ her noch zur normalen Geltung zu kommen. — Die geschilderte Gruppe Donatello's ist eine Composition voller Feuer und Poesie und gehört zu einem der ersten Werke aller Renaissance-Sculptur.

Den Auftrag zu dieser Gruppe hatte am 10. März 1421 im Namen Donatello's ein gewisser Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, vom Bezirke S. Piero maggiore in Florenz, von der Dombau-Behörde entgegengenommen. Mit ihm in Gemeinschaft vollendete Donatello die Statue schon im nämlichen Jahre und wurde am 6. November dafür vollständig bezahlt.

Giovanni di Bartolo war zwar nicht der erste Künstler, der unter Donatello's Einfluss trat, wohl aber der erste, welcher vollständig von ihm abhängig war und so sehr in seine Fussstapfen trat, dass es auf den ersten Blick schwer hält, die noch von ihm erhaltene Statue dem Style nach von Donatello's Werken zu unterscheiden. Diese Statue, welche er 1419 begann und 1422 vollendete, befindet sich in der äussersten Nische rechts an der Westseite des Campanile. Die Arbeit ist sehr sorgfältig, der Wurf und der Realismus in der Gewandung ist

auch hier in Donatello's Weise gehalten, ebenso die Art der Bewegung. Doch bei näherer Prüfung gewahrt man, dass der Geist und das Leben des Lehrers fehle. Die Gewandmotive sind etwas flau und entbehren der durchgreifenden grossen Linien. Der Kopf erinnert gleichfalls an Donatello's Auffassung, doch fehlt ihm der bestimmte, energische und individuelle Ausdruck.

Ausser dieser Statue vollendete er 1421 noch eine andere, von Bernardo di Piero Ciuffagni begonnene für die Domfaçade, welche sich jedoch nicht mehr nachweisen lässt. Ebenso wenig wissen wir, was aus dem Wasserspeier geworden ist, den er im folgenden Jahre aus Marmor bildete und der einen Knaben darstellte, welcher eine Schlange drückt.

Im März 1423 endlich brach er noch einen grossen Marmorblock in Carrara für eine Statue, die er aber nicht mehr selbst ausführte, sondern die im Februar 1424 an Bernardo di Piero Ciuffagni übertragen wird, weil Rosso mittlerweile nach Volterra gegangen war und von dort wegen einer grösseren Arbeit trotz wiederholter Aufforderungen sich nicht hatte losreissen wollen. Sein Bruder empfing für ihn die Vergütung für den angekauften Marmorblock und die begonnene Arbeit. Endlich ist das Portal der Kirche S. Niccolò in Tolentino vom Jahre 1431 wahrscheinlich sein Werk, indem eine Inschrift daran besagt, dass „Joannes Rubeus“ (Rosso) von Florenz es hergestellt habe. — Auch das Mausoleum der Brenzoni in S. Fermo maggiore zu Verona wird ihm zugeschrieben.¹⁰⁸

Wir wollen zum Schluss dieses Capitels noch zwei Statuen des Donatello besprechen, die er für die Façade des Domes herstellte, und von denen die eine sich im Charakter mehr seinen feurigen Jünglingsgestalten eines S. Georg, David u. s. w., die andere seinen markig-charaktervollen Greisenfiguren eines Zuccone anschliesst.

Es sind dies die marmornen Standbilder des Gianozzo Manetti und des Poggio Bracciolini. Nebenbei oder vielmehr officiell sollen sie allerdings Propheten bedeuten. — Also auch hier haben wir dasselbe geistreiche Verfahren Donatello's, zur Darstellung von Propheten, die sich durch Geist und Begeisterung hervorgethan, und sei sie auch religiösen Inhalts gewesen,

sich weder mit abstracten, frömmelnd-süssen Phantasieformen, noch auch mit gekauften stumpfsinnigen Modellen zu begnügen, sondern, da er einmal die Original-Propheten nicht haben konnte, so bat er hervorragende Männer unter seinen Bekannten, den Gelehrten und Staatsleuten seiner Zeit, ihm als Propheten zu sitzen. So hatte er zwei Fliegen auf einen Schlag, das Porträt eines interessanten Zeitgenossen und ein geeignetes Modell für den biblischen Geistesheroen. Aber welche freie, menschliche Auffassung der biblischen Persönlichkeiten spricht sich darin aus! Er sieht in den Heiligen und Propheten die hervorragenden, begeisterten Menschen, die sie waren, nicht mystische, verzückte, sich selbst unklare Gefässe höherer Mächte. Donatello ist ein wahrer David Strauss der Sculptur.

Doch betrachten wir jetzt die Statuen selbst. Dieselben stehen jetzt einander gegenüber in Holznischen des Ammanati, den beiden Nebenportalen der Domfaçade zunächst. Rechts vom Eintretenden steht das Standbild des Humanisten Giannozzo Manetti. Schicken wir eine kurze Charakteristik desselben voraus, da dieselbe uns im Verständniss der Statue unterstützen wird. Giannozzo wurde im Jahre 1396 dem Kaufmann Bernardo aus der reichen und vornehmen Familie der Manetti geboren. Er sollte gleichfalls Kaufmann werden, wandte sich aber den Sprachen und der Mathematik zu. Er nahm zwei Griechen und einen Hebräer zu fortwährenden Sprachübungen in sein Haus und gab schon früh eine Ethik des Aristoteles mit Anmerkungen heraus. Mit fünfunddreissig Jahren heiratete er Anna Giacomina Tedalducci, mit der er vier Knaben und drei Mädchen erzeugte. Er war oftmals Gesandter der Republik und war der Partei der Medici feindlich gesinnt. Als Cosimo zur moralischen Herrschaft in Florenz gelangte, liess er ihn desshalb mit so schweren Steuern belegen, dass Giannozzo Florenz verliess und beim Papst Nicolaus V. sich als Secretär anstellen liess. Am 26. November 1459 starb er in Neapel. Er war klug, bescheiden, sittenrein, lebenswürdig und gelehrt wie kein anderer seiner Zeitgenossen.

Die Statue Donatello's stellt ihn in seiner Jugend dar, mag also ungefähr um 1420 entstanden sein. Lebhaft nach rechts schreitend, wendet sie ihren Kopf links abwärts; die Linke hält den Mantel in die Höhe, die Rechte trägt eine

Schriftrolle. Das Gewand wirft sich in schöne Falten, zumal über der Brust; in der ganzen Bewegung liegt, wenn sie auch etwas manirirt erscheinen mag, doch ein imposanter Schwung. Der jugendlich-schöne Kopf zeigt einen edel-trotzigen Ernst. Es besteht eine grosse Verwandtschaft der Auffassung zwischen dieser Statue und der des S. Georg und des Marmor-David, was die Vermuthung über die Entstehungszeit der Statue unterstützt. — Fast scheint es, als ob der Kopf dieser Statue nicht ohne inspirirenden Einfluss auf den Brutuskopf des Michelangelo gewesen sei, doch ist ersterer delicates und aristokratischer im Ausdruck.

Das Standbild Poggio's gehört dagegen einer viel späteren Periode des Donatello an, und wenn wir es gleichwohl schon hier vorführen, so geschieht dies einmal, um diese eine von den Statuen, die Donatello für den Dom herstellte, nicht ganz isolirt von den übrigen zu behandeln, hauptsächlich aber, weil sie sich in der Auffassung der Gruppe von Statuen anschliesst, an deren Spitze der Zuccone steht.

Ein kurzer Abriss über Leben und Bedeutung des Poggio Bracciolini wird hier um so nöthiger sein, als wir dadurch in Stand gesetzt werden, die Entstehungszeit der Statue zu bestimmen.

Poggio Bracciolini ward im Jahre 1380 in Terra-Nuova bei Arezzo geboren. Er begann seine gelehrten Studien in Florenz unter Giovanni da Ravenna und dem Griechen Chrysoloras. Bereits in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre wird er von Innocenz VII. als apostolischer Schreiber angestellt und in dieser Stellung bleibt er bis 1406. 1413 ernennt ihn Johannes XXIII. zum Schreiber der Bussbriefe.

Unter Martin V., Eugen IV., Niccolò V. und Calixt III. versah er die Dienste eines Secretärs; in der That wurde er mit diesem Amte erst durch Calixt III. bekleidet am 20. April 1455, am Tage, da dieser Letztere die Papstwürde empfing. Doch kehrt er 1456 von Rom nach Florenz zurück, wo er an Stelle des 1453 verstorbenen Carlo Marzuppi zum Staatskanzler ernannt wird, sowie zum Prioren der Zünfte. Er verlebte jedoch den grössten Theil der Zeit auf seiner Villa, wo er im Jahre 1459 am 30. October starb.

Poggio war ein geistreicher, lebhafter und witziger Schriftsteller, der Alles in den Bereich seiner Feder zog, dabei aber oft geschwätzig und boshaft wurde. Sein Styl ist rein, doch ohne die Eleganz der späteren Humanisten. Seine Sitten waren ebenso locker, als kein Charakter vor seinen Angriffen sicher. Erst in seinem fünfundfünfzigsten Jahre heiratete er die achtzehnjährige Selvaggia di Gino Manenti de Buondelmonti, nachdem er jedoch schon mit mehreren unehelichen Kindern gesegnet worden.

Poggio machte viele Reisen, hauptsächlich um Handschriften alter Classiker zu sammeln, worin er ein grosses Glück hatte. Besonders in Deutschland, wo er sich zur Zeit des Constanzer Concils aufhielt, machte er in den Klöstern eine reiche Beute werthvoller Handschriften.

Poggio war ebenso für die antike Kunst wie für die Literatur begeistert und zog gerne die Künstler seiner Zeit zu Rathe, wenn er eine Sculptur ankaufen wollte. So theilte er in einem Briefe mit, er habe eine antike Sculptur gekauft und sie dem Donatello gezeigt, der sie sehr gelobt habe.

Da seine von Donatello hergestellte Porträtstatue ihn bereits hoch bejahrt zeigt, er aber fünfzig Jahre fortwährend in Rom gelebt, so kann diese Statue nur nach seiner Rückkehr in Florenz entstanden sein, entweder noch zu seinen Lebzeiten, also um 1456, da damals Donatello in Florenz war, oder nach seinem Tode (im Jahre 1459), also in den letzten Lebensjahren des Donatello, der bis 1461 in Siena war und darauf nach Florenz zurückkehrte, wo er 1466 starb.

Im ersteren Falle gab Donatello der Prophetenfigur, die dieses Standbild ausserdem noch darstellt, aus Freundschaft zu Poggio dessen Züge; in letzterem Falle erschuf er es im Auftrage der Regierung zu Ehren des geehrten und hochstehenden Bürgers.

Die Statue steht, wie wir sagten, jetzt der oberwähnten des Giannozzo Manetti gegenüber, links von dem in den Dom Tretenden, gleichfalls in einer hölzernen Nische des Ammanati. Sie stellt uns einen Gelehrten dar, der in faltenreichem Mantel den Blick nachdenklich und selbstbewusst zu Boden senkt und mit beiden Händen ein Buch vor sich hält (das vielleicht die *Storia Fiorentina* des Poggio darstellt). Der Kopf dieser Statue

ist eines der vorzüglichsten Porträts, die Donatello je geschaffen. Er zeigt eine unbeschreiblich geistreiche Auffassung und Ausführung. In diesen Zügen ist der salbungsvolle und schwatzhafte, pedantische und leichtsinnige, witzige und boshafte Charakter Poggio's mit deutlicher Schrift geschildert. Das Gewand ist mit grossem Realismus und meisterhafter Technik ausgeführt; doch ist der Faltenwurf etwas trocken und überladen, und nicht mehr so genial und kühn wie an dem Zuccone und anderen Statuen des Donatello.¹⁰⁹

XVI.

DONATELLO ALS REALIST UND MALER.

Schon in den frühesten Statuen des Donatello sehen wir zwar seine entschiedene Frontstellung gegen den conventionellen Idealismus des 14. Jahrhunderts, der hauptsächlich durch Andrea Pisano und die von ihm beherrschte Goldschmiedschule einzureissen begann; sowie ein in solcher Fülle, Tiefe, Wahrheit und Genialität seit dem Alterthum nicht mehr dagewesenes Erfassen der Natur in ihren Gesetzen, ihrem Erscheinungsreichthum, in ihrer Poesie und Schönheit. Aber wenn den früheren Werken doch ein gewisses Pathos für eine, ausserhalb ihrer Person liegende Idee innewohnt, wie z. B. im S. Marco, oder aber ein jugendlicher Schwung, der eben die noch allgemeineren, weniger individuellen Empfindungen der Jugend wiedergibt, wie im S. Georg oder in der Verkündigung, so betritt Donatello mit seinem Zuccone die Bahn des eigentlichen Porträtisten, der nichts Anderes will, als eine Seele darstellen, wie sie sich mit allen ihren Eigenschaften, Kräften, Neigungen, Leidenschaften und Gedanken in einem Antlitz widerspiegelt, unbeeinflusst durch irgend ein ausser ihr liegendes Object, auf das ihr Handeln gerichtet wäre, sondern bloß als Potenz, sowie als bereits fertiges Resultat früherer Eindrücke, Erfahrungen und Gedanken. Die Kraft der Charakterisirung eines Porträtisten bethätigt sich zwar auch in der Darstellung einer schönen Seele, d. h. eines jugendlichen oder weiblichen Kopfes, doch lassen die weichen oder einfach leidenschaftlichen Empfindungen, die in solchen Aufgaben vorzüglich darzustellen sind, eher eine individuelle, subjective, phanta-

sirende Zugabe des Künstlers zu. Ein älterer Charakterkopf ist jedoch der eigentliche Gegenstand, wo sich die ganze objective, intuitive, psychologische Kraft eines Porträtisten bewähren kann. Ein älterer Charakterkopf ist ein unendliches System von gedanklichen und seelischen Verschlingungen; die verschiedensten, frohen und traurigen Schicksale sind darin eingegraben, Kämpfe, Verzweiflungen, Siege haben darin ihre Spuren hinterlassen; Trümmer von Jugendgefühlen stehen darauf neben gereiftem, festem Sinn und düsteren Blicken auf das nahende Todesgeschick. Und das Alles ist für den Porträtisten in Muskeln, Knochen, Adern, Zügen, Blicken, wie mit klarer Schrift geschildert und ihm bleibt nur das getreue, wenn auch stenographische Abschreiben und Uebertragen in sein Material.

Donatello stellte sich im Erfassen solcher complicirter individueller Systeme neben Griechen und Römer. Ja, wie die Alten überhaupt einfachere Charaktere hatten als schon die Menschen der Renaissance, so zeigen auch Donatello's Porträtköpfe ein reicheres, individuelleres Seelenleben als die antiken.

Donatello's Porträtkunst war der Culminationspunkt seines Realismus. Dieser wie jene sind eine der interessantesten, weil so klaren und durchgreifenden Manifestationen des ganzen damaligen Zeitgeistes. Dem Realismus des Donatello überhaupt lag zu Grunde die ganze damalige Zeitströmung, welche auf Bekämpfung des mittelalterlichen Dogmenwustes, Befreiung und Cultur des Menschengestes und der Vernunft, wissenschaftliche Erforschung der Natur ging. Ob auch später wieder die Kirche in Italien siegte, dennoch vertrat der Humanismus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der aus einem volkstümlichen, interesselosen Streben nach Aufklärung hervorging, dieselben Principien wie der Protestantismus. Beide wollten die Emancipation von der starren Herrschaft dogmatischer Tyrannei; der Humanismus lehnte sich gegen die formlosen Hirngespinnste scholastischer Philosopheme, der Protestantismus gegen die vernunft- und sittenlosen Machtgebote kirchlicher Dogmen auf. Humanismus wie Protestantismus waren aber wieder nur Abzweigungen des Dranges der Völker nach moderner Freiheit gegenüber den mittelalterlichen Satzungen und Privilegien überhaupt. In Florenz zumal standen Huma-

nismus und Naturstudium der Gelehrten, Realismus der Künstler im unmittelbarsten Zusammenhang mit dem demokratischen Freiheitsdrang, dessen fortwährendes Weiterschreiten eine der treibenden Kräfte der florentinischen Geschichte bildete. Kunst und Wissenschaft waren die Ventile, durch welche dieser demokratische Drang in Florenz sich Luft verschaffte, während im politischen Gebiet ehrgeizige Bürger seinen Durchbruch und Sieg verhinderten. Gerade zu der Zeit, als die demokratischen Wogen am höchsten schlugen (Ende des 14. Jahrhunderts), nahmen auch Kunst und Wissenschaft ihren ersten Anlauf zu der hohen Stufe, die sie in Florenz erreichten.

Ja, selbst die vielen kleinen Gewaltherrscher und Usurpatoren, welche im 15. Jahrhundert Städte und Provinzen unter ihre Herrschaft beugen, stehen keineswegs in einem wirklichen Gegensatz zu der demokratischen, rationalistischen Strömung, vielmehr sind sie nur egoistische Ausartungen derselben. Wo auf Gleichberechtigung aller Menschen von vornherein, auf die Nichtigkeit ererbter Vorzüge und Vorrechte, auf die Kastenordnung bloß nach reellen Normen, wie Reichthum, Intelligenz, Energie, Macht, gedrungen wird, da werden auch nie die herrschsüchtigen Naturen fehlen, welche, statt zur gesetzlichen und gerechten Herstellung eines Systems beizutragen, wo solche demokratische Principien die harmonischste und allgemein befriedigendste Verwirklichung finden, vielmehr auf ihre reellen Vorzüge und Titel pochend, die der Anderen ignoriren und mit Gewalt unterdrücken.

Also selbst die persönlichen Gewaltherrschaften der ehrgeizigen Bürger, Soldaten, Prälaten des 15. Jahrhunderts fanden ihren directen und entsprechenden Ausdruck in dem energischen und rücksichtslosen Realismus der damaligen Künste und Wissenschaften. Ja, wie in Folge des Durchdringens der alleinigen Geltung der Individualität, der persönlichen Kraft und Macht, sowie des Ringens der sich gebärenden neuen Zeit gegen alte Systeme, Satzungen und deren Vertreter wohl schwerlich ein Jahrhundert so reich war, nicht nur an dramatischen Ereignissen, sondern auch an dramatischen, leidenschaftlich-energisches und rücksichtslosen Charakteren, so konnte auch kein Jahrhundert geeigneter sein für dramatische Schilderung von

Handlungen und Charakteren, wie gerade dieses. Die Poesie dieses Jahrhunderts erfüllte die ihr vorliegende weise und hochinteressante Aufgabe nicht, sie war verdrängt durch die Gelehrsamkeit der Humanisten, die vor lauter begeisterter Hingabe an die Literatur des Alterthums zwar nicht völlig die poetisch-literarische Production aufgaben (es gibt treffliche Dichter im 15. Jahrhundert), gleichwohl aber unter dessen Herrschaft blieben, meist lateinisch schrieben und nicht mit unbefangenen, frischem Blick und schwungvoller Feder die Dramen der Zeit zu fixiren wussten. Dagegen erfüllte die bildende Kunst diese Aufgabe in so vollem Masse, dass sie in ihrer scharfen, geistvollen Charakteristik der Individuen, in ihren markig-dramatischen Darstellungen von Vorgängen gleichsam latent die ungeborene Dichtung jener Zeit enthält, die jedoch begeisternd und befruchtend auf jedes dichterisch-dramatische Gemüth wirken muss, so dass es weiss, wo und wie es die damals von der Literatur versäumte Aufgabe aufzunehmen hat.

Donatello ist der Protagonist in der Reihe dieser dramatischen Künstler des 15. Jahrhunderts; ihm schliessen sich an vor Allen Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Luca Signorelli und Andere. Ihre Verwandtschaft unter einander ist gross; sie sind gleichsam an verschiedenen Stellen aus dem Boden hervorsprudelnde Quellen eines und desselben unter der Erde fortfließenden Stromes. Donatello's Kunst aber sprudelt zunächst der Hauptquelle dieses Stromes hervor; die Fluthen der späteren Quellen sprangen schon einmal in ihm empor, um dann wieder weiter zu fließen und in jenen von Neuem aufzutauchen.

Doch verlassen wir das Bild und untersuchen wir, ob nicht ausser der allgemeinen Zeitrichtung, ausser den von Vorläufern empfangenen Eindrücken auch noch andere Factoren dazu beitrugen, Donatello's realistische und dramatische Kraft in ihrer Ausbildung zu begünstigen und zu unterstützen; ebenso wie zu untersuchen sein wird, ob die Verwandtschaft späterer Maler mit ihm ebenfalls bloß aus der allgemeinen Zeitströmung, sowie aus dem freien Studium seiner Werke, oder auch aus directen Einwirkungen und Belehrungen zu erklären sei. In Bezug auf Bildhauer haben wir dies ja schon zum Theil nachzuweisen Gelegenheit gehabt, und werden eine solche noch in

weit reichere Masse in der Folge finden. — Untersuchen wir zunächst, welche Momente es waren, die ausser der allgemeinen socialen Strömung den realistischen Styl des Donatello in der Sculptur vorzugsweise unterstützten und ihm zum bleibenden Siege und zu ausgedehntem Einflusse verhalfen. Diese begleitenden und befördernden Umstände haben wir im Gebiete der Kunst selbst zu suchen.

Vor Allem war von höchster Bedeutung für die wissenschaftliche Befestigung des Donatello'schen Styls, zumal in den Reliefs, sowie in den durch Verkürzungen dem Standort angepassten Statuen, die genaue Erforschung der Gesetze der Perspective, sowie die Erfindung der perspectivischen Zeichnung durch Brunellesco. Der Drang nach dieser Entdeckung lebte bereits in der Brust der Künstler; je näher die Gemälde der Schüler des Giotto und Orcagna dem Beginn der Renaissance stehen, desto mehr nähert sich die Darstellung der architektonischen Hintergründe und Scenerien auf deren Bildern einer richtigen perspectivischen Zeichnung. Aber Fehler bleiben immer noch genug übrig, und alle Annäherung an den Schein der Wahrheit beruht nur auf naivem Gefühl und lebhafter Anschauung. Brunellesco führte zuerst eine streng correcte, auf mathematischen Regeln beruhende Darstellung perspectivischer Verkürzungen in der Kunst ein. Theoretisch hatte Brunellesco die Gesetze der Perspective bereits von seinem Lehrer Paolo Toscanelli mitgetheilt erhalten. Wie es aber der Vorzug eines begabten Menschen ist, alle Kenntnisse, die er sich, auch zufällig, aneignet, seinem einen Hauptzweck, seinem Beruf dienstbar zu machen, und er durch glückliche Combination seiner engeren Fachkenntnisse mit allgemeineren ganz neue unbekannte Resultate in seinem Fache zu erreichen weiss, so gelang es auch Brunellesco, seine Kenntnisse der Perspective für die darstellende Zeichnung zu verwerthen, und dadurch der Kunst mit einemmal einen festen, wissenschaftlichen Boden zu geben, der erst das Talent befähigte, zu reinen, classischen, weil naturgetreuen und correcten Darstellungen zu gelangen.

Die erste perspectivische Aufnahme, welche Brunellesco ausführte, stellte das Baptisterium nebst den anstossenden

Plätzen und Gebäuden, vom mittleren Domportal aus gesehen, in Farben dar. Um seine Freunde von der Wichtigkeit seiner neuentdeckten Darstellungsweise zu überzeugen, verfuhr er folgendermassen. Er bohrte ein Loch in den Augenpunkt des auf Holz aufgetragenen Bildes, welches er trichterförmig gegen die Rückseite desselben hin erweiterte. Dann stellte er das Bild im Verhältniss zu seiner Grösse in dieselbe Entfernung von einem Spiegel, als sein Auge sich vom Augenpunkt entfernt befunden hatte. Dann liess er seine Freunde durch das Loch in den Spiegel blicken, wo diese zu ihrer höchsten Ueberraschung ein vollkommen plastisches Bild der dargestellten Gegenstände erblickten. In ähnlicher Weise nahm Brunellesco die Piazza della Signoria mit den anstossenden Gebäuden auf.¹¹⁰

Ghiberti's malerische Figurengruppierung stufenweise bis zum Horizont hinauf, seine perspectivische Behandlung der Landschaft und der reichen, architektonischen Hintergründe (Eigenschaften seiner zweiten Bronce-thüre) lassen sich nicht blos aus seiner malerischen Anlage erklären, sondern sind ganz undenkbar ohne Brunellesco's Anstoss, ohne welchen Ghiberti wahrscheinlich auch an seiner zweiten wie an der ersten Bronce-thüre nicht nur im Einzelnen, sondern auch in der ganzen Compositionsweise Andrea Pisano's Styl als Vorbild beibehalten hätte. In Betracht des Umstandes allerdings, dass Ghiberti durch die Perspective sich zu Stylwidrigkeiten verleiten liess, wäre sein Stillstand bei Andrea Pisano vortheilhafter für die stylistische Entwicklung des Reliefs in der Folgezeit gewesen. Denn Ghiberti's bühnenähnliche Behandlung des Reliefs, wo die vordersten Figuren nicht nur am grössten sind, sondern auch hoch herauspringen, während die entfernteren flach gehalten sind, führte in den Nachahmungen der Folgezeit zu Plumpheit, Schwulst und Ueberladung und trug in solcher Weise nicht wenig zur Verzopfung des Reliefstyls und der Sculptur überhaupt bei.

Donatello, der alle Kunstinteressen mit Brunellesco theilte und fast gemeinsam mit ihm dachte und fühlte, begrüsst dessen neue Entdeckung ohne Zweifel mit Enthusiasmus, um sie sofort in seinen Reliefs anzuwenden. Dabei beobachtet er jedoch im Ganzen ein weit strengeres Stylgefühl als Ghiberti, indem

er die Perspective vorzugsweise nur in den reichen, architektonischen und wie eine Zeichnung flach gehaltenen Hintergründen anwendete, sowie in seinen genialen Verkürzungen, durch welche er auch im flachsten Relief die perspectivische Wirkung hervorbrachte. Damit verbindet er zugleich in der Mehrzahl seiner Reliefs eine antikisirende, einfache Nebeneinanderstellung weniger Hauptpersonen; nur in seinen Bronzereliefs liess leider auch er sich von Ghiberti's Behandlungsweise verführen, während er durch consequente, flache und einfache Behandlung des Reliefs Ghiberti's schädlichem Einflusse ein kräftiges Gegengewicht hätte entgegenstellen können. Dass er hauptsächlich in seinen Bronzereliefs dem Einflusse Ghiberti's erliegt, erklärt sich daraus, dass dieser durch seine Broncthüren am Baptisterium zu dem hohen Ruhm gelangte, den er besitzt, und dass dadurch sein Bronzereliefstyl sozusagen massgebend wurde. Alle Schüler und Nachfolger des Donatello traten in Bezug auf seine perspectivischen Hintergründe in seine Fussstapfen; am reichsten, anmuthigsten und stylvollsten behandelt sie nach ihm der talentvolle Benedetto da Majano. — Der Umstand, dass Ghiberti's erste Broncthüre noch keine Spuren des Einflusses von Brunellesco's Erfindung aufweist, während derselbe an der zweiten sichtbar ist, ist ein Fingerzeig für die Zeit, da Brunellesco diese Neuerung in der Zeichnung einführte. Ghiberti vollendete seine erste Broncthüre im April 1424 und begann die zweite im folgenden Jahre, um wie an der ersten beinahe zwanzig Jahre daran zu arbeiten.¹¹¹

Schon oben sahen wir, dass an dem Sockel der Nische, in welcher der S. Georg des Donatello steht, das Relief perspectivische Darstellungen von Architektur und Landschaft zeigt. Das Relief mag zwischen 1415 und 1420 entstanden sein. Um diese Zeit muss also auch Brunellesco seine Erfindung gemacht haben. Hiefür sprechen auch noch andere Thatsachen, die im Folgenden noch berührt werden sollen.

Ausser der Erfindung der perspectivischen Zeichnung war es noch ein anderer künstlerischer Factor, der in Donatello selbst lag und seinen Realismus in der Sculptur in hohem Masse begünstigte. Es war dies der Umstand, dass er auch vorzüglicher Zeichner und Maler war. Ein wie hervorragender

der Zeichner er war und ein wie grosses Gewicht er auf das Zeichnen legte, ist uns übrigens durch mehrfache Notizen und Anekdoten überliefert. Vasari sagt über seine Manier im Zeichnen: „Im Zeichnen war er entschlossen und machte seine Zeichnungen mit solcher Gewandtheit und Kühnheit, dass sie nicht ihresgleichen haben, wie man in unserm Buche sehen kann, wo ich von seiner Hand gezeichnete bekleidete und nackte Figuren habe, sowie Thiere, die den staunen machen, der sie sieht, und andere ähnliche schöne Dinge.“ Die Thiere scheinen seit dem Beispiel des Piero di Giovanni am zweiten südlichen Domportal ein Lieblingsgegenstand der Realisten und gewissermassen ein Kriterium ihres emsigen Naturstudiums gewesen zu sein. Die eben angeführte Charakteristik der Donatello'schen Zeichnungen gilt wohl vorzugsweise von seinen Compositionen ganzer Gruppen von Figuren, wo es auf das energische, skizzenhafte Hervorheben der Motive ankam. Wie feurig und energisch Donatello zeichnen konnte, wo es der Gegenstand verlangte, das lässt sich nicht nur aus seinen Sculpturen rückschliessen, sondern wird auch noch durch eine andere Stelle des Vasari bestätigt. Letzterer erzählt nämlich, dass Don Vincenzo Borghini in einem Buch, wo er Zeichnungen von verschiedenen Meistern gesammelt hatte, auch Zeichnungen des Donatello und Buonarroti einander gegenüberstehen hatte, und darunter stand geschrieben: „entweder buonarrotsirt Donatello, oder donatellisirt Buonarroti“. Diese Frage muss natürlich in letzterem Sinne beantwortet werden, da Buonarroti 100 Jahre jünger als Donatello war.¹¹²

Auf eine noch erhaltene Silberstiftzeichnung, die dem Donatello mit Sicherheit zuzuschreiben ist, scheint obige Charakteristik des Donatello'schen Styls im Zeichnen allerdings nicht ganz zu passen. Diese Zeichnung stellt eine Vorstudie zu dem Porträtkopf des Zuccone dar, dessen Identität damit in die Augen springt. Allein die Kühnheit, die bei der Andeutung von Compositionsmotiven angebracht ist, hat bei der Zeichnung von Porträtköpfen keine Geltung, wo vielmehr ein eindringendes, feinführendes und zart beobachtendes Seelenstudium massgebend ist. In der That ist die in Rede stehende Zeichnung äusserst zart und duftig, wiewohl zugleich in hohem Grade

plastisch und bestimmt ausgeführt. Falten und Umrisse sind scharf und entschieden angegeben, ohne hart zu sein, die grössten Schatten sind sehr sparsam und mässig vertheilt, die Lichter aufgesetzt. Eine so meisterhafte Leichtigkeit der Hand und ein so bewusstes Betonen des Charakteristischen ist darin ausgeprägt, dass der Kopf trotz der einfachen Mittel nicht bloß rund wie Sculptur herausspringt, sondern auch mit seiner Seele unmittelbar zu uns spricht. „Favella, favella fin che ti viene il Cacasangue!“ kann man auch hier mit vollem Rechte ausrufen.

Pomponius Gauricus erzählt uns mehrere Anekdoten, die sowohl den Werth, den Donatello auf's Zeichnen legte, wie auch seine Meisterschaft darin veranschaulichen. Seinen Schülern pflegte er nach jenem Schriftsteller öfter zu sagen, er könne das ganze Wesen der Kunst in einem Worte zusammenfassen: „Zeichnet“, und das sei in der That der Gipfel und die Grundlage aller Sculptur. Ferner erzählt er, es sei einst M. Balbo, ein vornehmer Mann, zu ihm gekommen und habe ihn um seine Zeichenschablone befragt. Donatello erwiderte: „Ich habe keine, als die ich beständig mit mir herumtrage, ohne Last und Mühe, und die nur ich sehen kann. Wenn Du dennoch etwas davon zu sehen wünschst, so sollen mir meine Burschen Bleistift und Papier bringen. Sogleich wirst Du jede beliebige Geschichte, Männer im Pallium, in der Toga oder nackt bewundern können, die ich meiner Zeichenschablone entlocke.“¹¹³

Dass Donatello als vortrefflicher Zeichner auch der Malerei nicht fremd blieb, ist erklärlich, zumal wenn man die damaligen Verhältnisse berücksichtigt, wo die Grenzen der Schwesterkünste noch nicht so streng und pedantisch abgesteckt waren, wie heute, sondern wo ein Künstler fast stets mehrere Gebiete der zeichnenden Künste zu beherrschen pflegte. Warum? Nicht etwa aus Dilettantismus, sondern weil das echte, wahre Stylgefühl für den harmonischen Zusammenhang der Künste noch nicht verloren gegangen war, vielmehr im Princip, selbst durch das barbarische Altchristenthum hindurch, von der Antike bis zur Renaissance sich vererbt hatte. In der Frührenaissance kam es noch einmal zur letzten vollen Geltung, um allmählig unter dem doctrinären Dünkel der entstehenden Akademien mehr und

mehr abhanden zu kommen, so dass heutzutage nicht blos die einzelnen Künste sich einander verächtlich den Rücken kehren, sondern selbst innerhalb derselben abermalige, der allgemeinen Kunstentwicklung höchst verderbliche Spaltungen eintreten. Ein Staffeleimaler hält es unter seiner Würde, einen Raum decorativ harmonisch auszumalen und sich dabei der Architektur anzubequemen und unterzuordnen. Ein Bildhauer von Figuren verschmäht es, ornamentale und architektonische Sculptur zu betreiben. Er zieht es vor, in seinen Figuren philosophisch-allegorische Spitzfindeleien und vermeintliche Tiefsinnigkeiten, sowie akademische, zusammenhanglose Styldogmen und Schönheits-Abstractionen zu verwirklichen, statt vor Allem darauf zu steuern, dass er eine lebendig wirkende Statue oder Gruppe, sei es mit einem grösseren Architekturganzen, sei es mit einem fein und edel gebildeten Postament in architektonische Harmonie zu bringen verstehe, so dass Figur und Architektur wie aus einem Guss erscheinen und sich gegenseitig in ihrer Wirkung unterstützen, statt zu bekämpfen.

Donatello also wurde einmal schon durch die Tradition daraufgeführt, neben dem Bildhauer auch Maler zu sein; insofern auch er noch die mittelalterliche (resp. antike) Sitte fortübte, den Statuen und Reliefs durch Bemalung eine lebendigere und energischere Wirkung zu verleihen. Ausserdem aber that er noch den neuen Schritt (der mit Brunellesco's farbloser Auffassung der antiken Architektur zusammenhing), das malerische Princip, das der Sculptur eigen war, mehr in die Behauung des Marmors selbst zu übertragen, als in dessen Bemalung; so dass, wenn er auch diese nicht ganz aufgab, er doch den Weg der späteren Renaissance bahnte, blos durch die Marmortechnik selbst ihren Figuren den nöthigen Effect zu geben. Aus dieser Uebertragung der malerischen Tendenz der Sculptur von der Bemalung in die Steintechnik selbst lässt sich auch zum Theil die tiefe Aushöhlung der Schatten am Zuccone erklären. Gerade solche hochstehende Statuen beförderten den von ihm vorbereiteten Umwandlungsprocess der malerischen Ausschmückung der Statuen, da ziemlich flachgehaltene Figuren trotz aller Bemalung in den hohen Nischen des unruhig bunten Glockenthurms nicht zur genügenden Wirkung gekommen wären.

Aber auch diese Verlegung der malerischen Tendenz in den Stein konnte nicht hindern, dass Donatello nicht gleichwohl die wirkliche Malerei als ergänzende und unterstützende Schwesterkunst der Sculptur betrachtet und betrieben hätte. In der That wissen wir, dass er im Jahre 1412 in die Malergilde von S. Lucas aufgenommen wurde, in welche zwei Jahre später auch sein Lehrer in der Sculptur, Niccolò d'Arezzo, eintrat; im selben Jahre wird Donatello auch in einem Document der Domopera Maler genannt.¹¹⁴

Dass Donatello ein guter Zeichner war, der nicht nur reine und feste Umrisse, sondern auch plastische Modellirung seinen Zeichnungen zu geben wusste, sahen wir oben; dasselbe wird wohl auch von seiner Malerei gegolten haben, wenn wir auch nicht wissen, ob sie ebenso coloristisch war, was vielleicht zu bezweifeln ist. Wie er selbst aber betonte, dass die Zeichenkunst die Basis der Sculptur sei, so mussten anderseits wieder seine bildhauerischen Kenntnisse ihn in der energischen und plastischen Behandlung der Malerei unterstützen. Dies bezeugt eine interessante Stelle aus einer Rede des B. Cellini über den Streit zwischen Bildhauern und Malern, die er beim Begräbniss des Michelangelo hielt. Die betreffende Stelle lautet:

„Es ist sehr wahr, was Diejenigen, welche die wahren Maler waren, wie Donatello, Lionardo da Vinci und der wunderbare Michelangelo, mündlich und schriftlich erklärt haben, dass die Malerei nichts Anderes als der Schatten der Sculptur sei; und da diese drei Männer die grössten Bildhauer waren, von denen unter den Modernen Kunde ist, haben sie, mit Hilfe jener grossen Tugend der Sculptur, jene Lüge der Malerei so gut behandelt, dass sich ihnen niemals andere Männer nähern konnten, weil sie sich nicht zuvor in der Sculptur tüchtig ausgebildet hatten.“¹¹⁵ Hieraus geht hervor, dass Donatello auch ein ausgezeichnete Maler gewesen sein muss.

Wir werden im weiteren Verlauf sehen, dass er in der That auch ehrenvolle Aufträge als Zeichner und Maler erhielt.

Von seinen Gemälden ist uns allerdings nichts mehr erhalten, wohl aber von einigen Sculpturen, deren Wirkung er

durch Bemalung zu vervollständigen suchte. Da sie ausserdem vermöge ihres consequent durchgeführten Realismus sich der Gruppe von Kunstwerken Donatello's, die wir zuletzt besprechen, passend anschliessen und auch wahrscheinlich in dieser Zeit des allgemeinen Sieges der realistischen Principien in den Zwanziger-Jahren entstanden sind, so scheint mir hier die geeignetste Stelle für deren Besprechung zu sein.

XVII.

BEMALTE SCULPTUREN DONATELLO'S.

Unter ihnen sind zunächst zwei Holzstatuen zu nennen, ein Christus am Kreuz in der Capelle Bardi, der letzten des linken Querschiffes von S. Croce, sowie eine Magdalena im Baptisterium. Der Stoff, das Holz, woraus diese Statuen gemacht, sowie deren Bemalung begünstigte die realistische Wirkung und Stylisirung. Zu beiden Statuen schuf Brunellesco, im Wettkampf mit Donatello, und über dessen ihm gar zu weit getriebenen Realismus erschrocken, Gegenstücke.

Als Donatello nämlich seinen Christus vollendet hatte, führte er, wie Vasari erzählt, voller Freude über sein gelungenes Werk, seinen Freund davor hin, war aber sehr enttäuscht, als dieser statt des Lobes nur ein ironisches Lächeln dafür hatte. „Warum lachst Du, gefällt er Dir nicht?“ fragte Donatello verlegen. „Freilich gefällt er mir, er ist sehr schön; schade nur, dass es ein Bauer und kein Christus ist!“ erwiderte Brunellesco. „Leichter reden als thun,“ versetzte Donatello ärgerlich, „nimm doch Holz und mach' auch einen!“ Brunellesco sagte weiter nichts, lud jedoch nach einiger Zeit seinen Freund zum Frühstück ein und schickte ihn mit den Einkäufen, die sie in echter Junggesellenweise zusammen auf dem Markte gemacht hatten, in seine Wohnung voraus, indem er vorgab, er müsse noch etwas besorgen. Donatello, nichts Böses ahnend, trat in Brunellesco's Atelier ein, liess aber vor Schreck Eier, Früchte und Alles, was er trug, zu Boden fallen, so sehr überraschte ihn ein eben vollendeter Christus am Kreuz, der gerade dem Eingang gegenüber aufgestellt war. „Bist Du von Sinnen, was thust Du denn?“ rief jetzt plötzlich Brunellesco aus, der dem Donatello leise gefolgt war und unmittelbar nach

ihm eintrat. „Was sollen wir denn essen, wenn Du Alles auf den Boden wirfst?“ — „Ich für meinen Theil habe heute genug,“ entgegnete Donatello, „nimm Du, wenn Du willst, das Deinige, aber ja nicht mehr. Von nun an aber musst Du die Christusfiguren und ich die Bauern machen.“

Donatello zeigte mit diesem Ausspruch, wie bescheiden er gegenüber dem Urtheil Sachverständiger war und wie gern er begründete Kritiken annahm. Sagte er doch später, als er nach langer Abwesenheit in Padua wieder nach Florenz zurückkam: „Gottlob, dass ich unter den Fröschen von Padua nicht gestorben bin, woran nicht viel fehlte, sie ermüden mit ihrer Bewunderung; die Florentiner bekritteln Alles, aber dabei kommt man vorwärts.“¹¹⁶

Brunellesco's Ausspruch ist begründet, insofern in dieser Figur des Donatello allerdings ein derber Realismus zum Ausdruck gekommen ist. Der Christus zeigt eine gedrungene, kräftige Gestalt mit fast krummen, stämmigen Beinen. Der Kopf jedoch offenbart ein meisterhaftes Studium nach dem Leben und ist voll gewaltigen Ausdrucks. Es spricht sich darin allerdings eher Trotz und stolze, fast wilde Verachtung statt der sanften Ergebung aus. Erschütternd tritt der Todesschauer darin zu Tage. Mit Widerstreben hat sich soeben der letzte Athemzug aus dem schmerzverzogenen Munde hervorgezwängt. Verworren und blutig hängt das Haar über das Gesicht, verfinstert sind die Augen, ausgehöhlt die Wangen. Aber es ist doch nicht nur die pathologische Wahrheit und Gewalt der Mimik, die uns darin ergreift. Eine wahrhaft landschaftliche düstere Stimmung liegt über der ganzen Figur ausgebreitet; sie allein versetzt schon den Beschauer auf den einsamen Schädelberg, in das schwarze, wilde Wetter, das beim Schluss dieser Welttragödie die Natur erschreckte. Ja, Realismus herrscht hier im höchsten Grade; realistisch sind die derben Formen, realistisch die erschütternde, traigische Lebenstiefe; die Figur ist so realistisch, dass sich Donatello dabei ganz von der hergebrachten, zarten Behandlung des Christus entfernte, und vielmehr die Leiden des Heilands als ein Sinnbild für das allgemeine Leiden der Menschheit, den Tod, behandelt. Der Christus des Donatello enthält die trotzig Frage: „Was

soll denn all dies Sterben?" Es ist zunächst verwandt mit dem Prometheus. Erlösung verheissend allerdings sieht er nicht sehr aus. Obwohl dieser tiefe, tragische Gehalt klar wie die Sonne aus dem Kunstwerk hervorleuchtet, so mag doch Donatello sich bei dessen Darstellung mehr von künstlerischer Intuition und Anschauung, als von bestimmt im Bewusstsein erfassten modernen Zweifeln und Titanengedanken haben leiten lassen.

Brunellesco's Christus dagegen hält sich strenger in den Schranken der herkömmlichen Christus-Idee und regt kein weiteres Problem an. Sein Körper ist schlank und zeigt gleichfalls ein treffliches Studium der Anatomie. Eine Fülle von weichen, edlen Locken, oben von der Dornenkrone zusammengefasst, umrahmt das Sanftmuth athmende Gesicht, das aber nicht entfernt die Energie wie dasjenige am Christus des Donatello aufweist.

Die Figuren sind durchaus in naturalistischer Weise bemalt, was ihre Wirkung nur erhöht. Diese beiden Christusbilder waren massgebend für alle künftigen Darstellungen des gleichen Gegenstandes im 15. Jahrhundert.

Wahrscheinlich zu derselben Zeit führten Donatello und Brunellesco, vielleicht wieder im Wetteifer miteinander, Holzstatuen der büssenden Magdalena aus.

Brunellesco's Magdalena ist leider zu Grunde gegangen. Sie wurde in der alten Kirche von S. Spirito aufgestellt, wo sie im Jahre 1471 durch eine Feuersbrunst zerstört ward, die bei den theatralischen Aufführungen zu Ehren des bei Lorenzo de Medici auf Besuch verweilenden Gian Galeazzo Sforza in jener Kirche ausbrach.¹¹⁷

Die Magdalena des Donatello ist eine derjenigen Figuren, in denen er sein Streben nach Realismus und Charakteristik am weitesten getrieben hat. Der oberflächlichen Betrachtung macht sie den Eindruck der entschiedenen Hässlichkeit. Auf dieses und einige andere Werke stützen sich vermuthlich jene Kunstforscher, welche ein so scharfes Urtheil über Donatello's Hang zum Hässlichen fällen, ohne dass sie dabei eine viel grössere Anzahl von Werken desselben Meisters in Betracht ziehen, wo Schönheit, Lieblichkeit und Anmuth in seltener Fülle und Glanz vereinigt sind. Missfallen erregt auf den ersten Blick besonders die Steifbeinigkeit und Gliederdürre Magda-

lenens. Aber man betrachte anderseits die — nicht trocken gelehrte — sondern lebendig empfundene anatomische Trefflichkeit dieser Glieder. Und selbst die Bewegung, mit der diese steifen Beine schreiten, drückt Adel aus. Das Haar, welches gewandähnlich den abgezehrten Leib umhüllt, ist bei möglichst lebendiger Nachahmung der Natur zugleich trefflich ornamental stylisirt. Das hagere, von edlem Schmerz zerrissene Antlitz ist gen Himmel gewandt; es besitzt eine wahrhaft dämonische Kraft, die von den kühnsten Linien und den wirkungsvollsten Effecten unterstützt ist. Die im Gebet gefalteten Hände drücken eine grosse Innigkeit aus. Kurz, die Charakteristik der abgehärmten, büssenden Sünderin von ursprünglich edler Gemüthsart könnte nicht energischer und poetisch ergreifender gegeben sein. Der Poesie des Ausdrucks muss bei Donatello selbst die glatte, einschmeichelnde Form Platz machen, die in der That, wo sie nicht dem poetischen Grundgedanken entspricht, nur Manierirtheit ist. Man könnte Donatello in gewisser Hinsicht den Wagner der Sculptur nennen; wie dieser es verschmäht, durch ohrengefällige Arien und Triller den wahren und ergreifenden Ausdruck der im Stoff liegenden und vom Stoff geforderten Empfindung und Leidenschaft zu beeinträchtigen und zu verdrängen, so behandelt auch Donatello stets die Form nur als Ausdrucksmittel und sichtbare Erscheinung — ja nicht etwa eines abstracten, reflectirten Gedankens, was schnurstracks seinem Princip zuwider wäre — sondern eines bestimmt gearteten und bedingten, von bestimmten Empfindungen, Leidenschaften, Absichten erfüllten Seelenwesens. In Bezug auf Donatello's Auffassung und Darstellung religiöser Figuren lässt er sich, wie wir schon andeuteten, auch mit David Strauss vergleichen. Er streift das Transcendentale, Mystische, Süsslich-weiche, das ihnen der gothische Idealismus gegeben, ab; er verwandelt die legendarischen, halb abstracten Wesen in begeisterte, entsagende, sich kasteiende, leidende Menschen. Die Figuren sind ihm nicht, sozusagen, Symbole der religiösen Ideen, sondern sie sind ihm davon erfüllte, erregte und dafür leidende Menschen.¹¹⁸

Donatello's Magdalena fand ihre Aufstellung in einer Nische zwischen dem südlichen und östlichen Portal des Baptisteriums, wo sie jetzt noch steht. Doch veränderte sie mehr-

mals ihren Standort. Als im Jahre 1498 Carl VIII. von Frankreich in Florenz war, gefiel ihm diese Statue so sehr, dass er sie um jeden Preis kaufen wollte; die florentinische Gemeinde schlug es ihm aber rundweg ab. Um dieselbe in Sicherheit zu bringen, brachte man sie damals vielleicht aus der Taufkirche weg in ein sicheres Versteck. Im Jahre 1500 erhielt nämlich der Goldschmied Sogliani den Auftrag, für die von Neuem in der Taufkirche aufgestellte Statue der S. Magdalena ein bronceenes Diadem anzufertigen, das noch jetzt ihr Haupt schmückt. Diesmal wurde sie auf dem Altar aufgestellt und gelangte erst 1635 wieder in die Nische, welche ihr ursprünglich bestimmt war, wie aus einer Inschrift am Sockel hervorgeht. 1688 musste sie noch einmal, vielleicht wegen vorzunehmender Reparaturen, in die Bauhütte des Baptisteriums wandern, um bald wieder an ihre alte Stelle zu kommen.¹¹⁹

Eine dieser Statue durchaus verwandte Figur befindet sich in der Taufcapelle des Doms von Empoli, wo auch eine T a u f - s c h a l e im edelsten Donatello'schen Styl von Marmor, mit köstlichen Putten an den Henkeln, vom Jahre 1447 steht. Nicht unmöglich ist es, dass auch diese heilige Magdalena eine Arbeit des Donatello oder doch eine getreue Schüler-Nachahmung einer solchen sei.

Auch die heilige Magdalena des Donatello ist durchaus bemalt.

X In diese Periode muss endlich die bemalte T e r r a c o t t a - b ü s t e des Nicolò da U z z a n o fallen. Niccolò da Uzzano war das Haupt der den Medici feindlichen Partei der conservativen Optimaten, und dabei einer der edelsten, wohl der edelste politische Charakter seiner Zeit. Obwohl er allerdings die Regierung der Stadt nur den angesehensten Patrizier-Familien vorbehalten wissen wollte, und daher sowohl die Ansprüche des Kleinbürgers und Proletariers auf eine Besserung ihrer socialen und politischen Stellung, wie die Gelüste einiger vornehmen und reichen Bürger nach Alleinherrschaft bekämpfte, so that er dies doch nur aus reinem, uneigennützigem Patriotismus und aus der Ueberzeugung, Ordnung, Macht und Unabhängigkeit der Republik könne nur auf Grund der Verfassung von 1381 bestehen, wonach die niedersten Zünfte von den Aemtern aus-

geschlossen waren und die Würde des Gonfaloniere di giustizia nur an Mitglieder der höheren Zünfte verliehen werden konnte, wodurch die oberste Leitung der Republik monatlich wechselnd nur in den Händen einer kleinen Gruppe von Optimaten verblieb.

Es würde uns hier zu weit vom Gegenstande entfernen, wollten wir darauf eingehen, die höchst dramatische Entwicklung zu schildern, wie die uzzaneske Partei anfangs ausschliesslich herrschte und sich der mediceischen Partei durch Verbannungen zu entledigen wusste; wie diese aber durch die Klugheit und Mässigung des Giovanni di Bicci, sowie seines Sohnes Cosimo allmählig wieder festen Fuss fasste und durch Begünstigungen der von der Gegenpartei unterdrückten unteren Volksclassen von Jahr zu Jahr mehr an Ansehen und Macht gewann, während sich die Optimatenpartei auch noch durch innere Spaltungen schwächte. Genug, Niccolò wie sein Zeitgenosse im gegnerischen Lager, Giovanni de Medici, starben unmittelbar am Vorabend der Katastrophe, welche zwar Anfangs zum Nachtheil der Medici ausschlug, bald aber ihren wahren und naturgemässen Ausgang nahm, indem die Partei der Medici, welche sich umsichtig mit tausend Wurzeln im Herzen des Volkes befestigt hatte, zur dauernden Herrschaft gelangte und die Optimatenpartei für immer stürzte, welche die unteren Classen, die schon eine grosse Rolle zu spielen begannen, verachtet und unterdrückt hatte, wiewohl die Edelsten der Optimaten uneigennützigere Absichten verfolgt hatten als die Medici.

Niccolò da Uzzano folgte seiner Ueberzeugung, dass die unteren Volksclassen aus Mangel an Bildung nicht zur Regierung und zur Bewahrung der Ehre und Macht der Republik geeignet seien. Dadurch liess er sich allerdings zu schroffer, mittelalterlicher Geringschätzung derselben hinreissen. Unpolitisch und ungerecht war besonders sein Widerstand gegen die Einführung einer allgemeinen Besteuerung im Jahre 1427, von der bisher die Vornehmen verschont gewesen.

Anfangs war Uzzano energisch gegen die Medicäer aufgetreten, als es aber gefährlich wurde, den Stier bei den Hörnern zu packen, und ausserdem seine eigenen Parteigenossen,

besonders Rinaldo degli Albizzi, der nur persönliche Herrschgelüste verfolgte, anfangen, unzuverlässig zu werden, wurde auch Uzzano's Politik unsicher und lau, indem er hoffte, Cosimo de Medici vom Volke ab- und auf seine Seite zu bringen, sowie er fürchtete, durch durchschlagende Katastrophen Alles zu verderben, sowohl den Rest der Optimaten-Herrschaft, wie auch die Freiheit der Republik. Endlich besass er vielleicht zu viel Gerechtigkeit und unparteiische Anerkennung eines jeden Verdienstes, um mit Consequenz und Energie sein politisches Ideal zu schützen. Er liess sich zu sehr von den persönlichen Eigenschaften seiner Gegner einnehmen und durch ebensolche seinen Parteigenossen entfremden; er war der schlaueren und weniger grossherzigen Politik der Medicäer nicht gewachsen.

Alle Parteien aber ehrten seinen Patriotismus, seine Weisheit, Mässigung und seine edle Gesinnung. Ein Schriftsteller von damals nennt Niccolò da Uzzano, Neri Capponi und Giovanni di Bicci de Medici, also Leute beider Parteien, die ersten Männer der Welt. Gino Capponi, der Eroberer von Pisa, gibt 1420 seinem Sohne den Rath: „Unter den Männern, die gegenwärtig leben, ragen hervor: Bartolommeo Valori, Lapo Niccolini und Niccolò da Uzzano; ihnen folge im öffentlichen, wie im Privatleben, bewahre sie Dir zu Freunden und berathe Dich mit ihnen!“ Von diesem Sohne Neri di Gino Capponi heisst es sodann: „Oft begleitete und befrug er diejenigen Greise um Rath, die damals an Ansehen und Weisheit die Ersten in der Republik waren, besonders aber Niccolò da Uzzano, einen gewiss vortrefflichen Mann, dessen Tugend und Weisheit er zum Vorbilde nahm, so dass er den Schmerz, den die Republik bei seinem Tode empfand, durch sein Wirken in Krieg und Frieden vergessen liess.“

So lange Niccolò da Uzzano lebte, war durch seine Mässigung die unvermeidliche Katastrophe zwischen den beiden Parteien der Optimaten und der Medicäer hinausgeschoben worden. Nach seinem Tode (1432) tritt sie bald darauf durch die unversöhnliche Leidenschaftlichkeit des Rinaldo degli Albizzi ein.

Niccolò da Uzzano erwies sich auch als Förderer der Kunst und Wissenschaft. Ausser seinem eigenen Palaste be-

stimmte er im Jahre 1429 auch grosse Summen zum Bau der florentinischen Universität, wodurch er sich einen ehrenvollen Platz in der Reihe der Förderer des Humanismus verschaffte.

Betrachten wir endlich seine Porträtbüste, die uns Donatello's Meisterhand schuf. Dieselbe ist etwas über Lebensgrösse und vollständig bemalt. Sie hat den bräunlichen Ton, den auch manche Bilder dieser Zeit, wie des Paolo Uccello, Giuliano d'Arrigo Pesello etc. haben; dasselbe mag durch Nachdunkelung der Farben, sowie die Mischung des dabei verwendeten Oeles entstanden sein. Haupthaar und Bart sind rasirt. Die Ohren stehen ab. Das Gesicht ist scharf, kühn, edel geschnitten; jeder Zug ist charakteristisch. In den klaren, ernsten Adлераugen liegt durchdringender Verstand und hoher, moralischer Adel; aristokratische Delicatesse und Zurückhaltung scheint sich in einer Linie auszusprechen, welche längs der scharfen Nase zum Auge emporführt. Den echt florentinischen Mund mit vortretender Unterlippe umspielen Sarkasmus, Schärfe und Milde zugleich. Der sehnige Hals verräth eine der hageren, eisernen Naturen, wie sie Florenz damals so vielfach erzeugte. Die Schulter ist von einem rothen Mantel umgeben. Die Büste ist mit einer unübertrefflichen Bestimmtheit, Schärfe der Auffassung, Feinheit und Energie modellirt. Etwas Härte allerdings ist daran zu bemerken, wie sie weniger in den Stein-sculpturen des Donatello hervortritt, die meist eine freiere, grossartigere Behandlung und eine fleischähnlichere Weichheit zeigen. Donatello war eben vor Allem Meister des Meissels, und erst, wenn durch diesen der Feuergeist des Meisters mit dem widerstrebenden spröden Stein in Zusammenstoss gerieth, stand ihm seine ganze Inspiration zu Gebote. Auch die Büste des Bernardo da Uzzano, Bruders des Ersteren, stellte Donatello in Terracotta her; doch ist letztere in jüngster Zeit veräussert worden, während sich die erstere noch in dem alten Palast der Uzzani befindet. Letzterer gelangte durch Erbschaft von Alessandra Bardi, Niccolò's Mutter, an diesen und später, nach dem Aussterben der Uzzani, durch Verschwägerung an die Capponi. Jetzt befindet er sich im Besitze des Grafen Luigi Capponi.¹²⁰

XVIII.

EINFÜHRUNG DER PERSPECTIVISCHEN ZEICHNUNG
IN DER HOLZINTARSIATUR.

Wir haben im vorigen Capitel hervorgehoben, dass in den Zwanziger-Jahren Donatello zu der Höhe seines Realismus gelangt sei, und wie ihn darin theils die Erfindung der perspectivischen Zeichnung durch Brunellesco, theils seine Meisterschaft im Zeichnen selbst, sowie seine Kenntniss der Malerei wesentlich fördern mussten. Endlich besprachen wir einige Werke, die dieser Zeit angehören müssen, und in denen nicht nur eine Vereinigung von Sculptur und Malerei (die an den Steinsculpturen durch Verschwinden der Farben nicht mehr wahrzunehmen ist) stattfand, sondern die zugleich auch den Realismus des Donatello in weitgehendster Ausbildung zeigen.

In diesem Capitel erlauben wir uns eine nur scheinbare Abschweifung vom Hauptgegenstand, indem wir den bahnbrechenden und umwälzenden Einfluss anzudeuten versuchen, den Brunellesco und Donatello durch ihre eben erwähnten Neuerungen und Principien auf einige Schwesterkünste ausübten.

Die perspectivische Zeichnung wurde, ausser im Basrelief, besonders auch in der Holzintarsien-Arbeit sofort mit solcher Entschiedenheit und Vorliebe angewendet, dass diese Kunst seitdem eine ganz neue Epoche antritt und einen vorher nie dagewesenen Aufschwung nimmt. Diese schnelle Uebertragung von Brunellesco's Erfindung in das Gebiet der Kunsttischlerei erklärt sich auch aus äusseren Umständen. Gerade zu der Zeit, da dieselbe eintrat, standen Brunellesco wie Donatello mit Holzarbeitern in nahen künstlerischen und freundschaftlichen Beziehungen, ja sie selbst blieben, wie wir sahen, der Holztechnik keineswegs fremd. Antonio di Banco und sein Sohn Giovanni übten beide, wie wir schon erwähnten, neben der Bildhauerei auch die Holzschnidekunst aus. Sein zweites Kuppelmodell liess Brunellesco von Holzschneidern anfertigen. Antonio Manetti, der mit Angelo di Lazzero von Arezzo zusammen die intarsirten Wandschränke der beiden Sacristeien im Dome von Florenz herstellte, war ein Lieblingsschüler, wenn

auch kein sehr geschickter, des Brunellesco, von dessen Bauten er mehrere unverdienter Weise zu vollenden erhielt. Möglicherweise war er das Vehikel, durch welches Brunellesco's Erfindung sich auf die Intarsienkunst ausbreitete. Die hauptsächlichste Neuerung, welche durch die perspectivische Zeichnung in den Holzintarsien-Arbeiten eingeführt ward, ist, ähnlich wie bei den Sculpturen, die Ausschmückung mit architektonischen Hintergründen in Perspective. Damit ist für die eingelegten Holzarbeiten eine Fülle von reizenden Motiven ermöglicht, die gerade für diese Art von Decoration nicht geeigneter sein könnte. Vor der Kenntniss der Perspective versuchte man sich nur selten an architektonischen Hintergründen in den Intarsien; nur ein Beispiel ist uns bekannt, die gothischen Holzstühle im Regierungspalaste von Siena; doch macht bei der fehlerhaften Perspective die architektonische Scenerie keinen glücklichen Effect.

Die perspectivische Zeichnung in den Holzintarsien führte bald zu dem weiteren Wunsche, auch die Farben und Töne nach Distanzen abzustufen, und so gingen die Intarsiatoren bald zur Zusammensetzung verschiedenfarbiger und selbst verschiedenartig künstlich gefärbter Holzstücke über. Die perspectivischen Ansichten wurden bald ein so gewöhnlicher und selbstverständlicher Theil der Intarsienkunst, dass die Meister derselben oft nur schlechtweg „Meister der Perspective“ genannt wurden. Ein Chronist des 15. Jahrhunderts schreibt im Jahre 1470: „Ich machte die Zeit mit, da man begann, die Perspective in Intarsia und mit Figuren, die gemalt scheinen, auszuüben.“

Zugleich nennt er fünfzehn Meister der perspectivischen Intarsien-Arbeit, die im Jahre 1470 in Florenz leben. Darunter befindet sich Antonio Manetti.¹²¹

Um die Mitte des Jahrhunderts befanden sich bereits in verschiedenen Städten Italiens Lehrstühle der Perspective. Leon Battista Alberti schrieb darüber; in Venedig lehrte sie der Mathematiker Gerolamo Malatini, von dem sie Carpaccio und die Bellini erlernten; in Mailand dictirte Vincenzo Foppa Aufsätze darüber. In Padua, wo sie besonders auch zu hoher Ausbildung und Anwendung, sowohl in der Intarsienkunst wie in der Malerei gelangte, war Francesco Squarcione ihr

Lehrer. Er war 1394 zu Padua geboren und war der Sohn des Notars Giovanni. Der Knabe erlernte die Malerei und widmete sich bald mit besonderem Eifer dem Studium der Antike. Nach seines Vaters Tod, von 1422 bis 1439, machte er mit Unterbrechungen Reisen durch Italien und Griechenland, wovon er einen Schatz von Antiken mit heimbrachte. In Florenz lernte er bei dieser Gelegenheit jedenfalls die Perspective kennen, welche fortan, neben der Antike, seine Hauptleidenschaft bildete. Nach seiner Rückkehr beging er seine dritte Ehe und gründete eine Zeichenschule, in welcher unter Anderen auch Lorenzo Canozio und Andrea Mantegna die Gesetze der Perspective erlernten. Später wurde ihm Letzterer abtrünnig, indem er durch Verschwägerung in das Lager der Bellini übertrat. Auch Marco Zoppo, Gründer der bolognesischen Malerschule, war Squarcione's Schüler. Dieser Letztere starb 1474. Er malte und zeichnete, auch für Intarsien. In der Sacristei von S. Antonio in Padua sind noch sechs Intarsien nach seiner Zeichnung zu sehen.

Lorenzo Canozio von Lendenara in Istrien war des Sohn des Holzarbeiters Andrea Giannesini. 1425 kam er als Jüngling nach Padua, wo er bei Francesco Squarcione die Perspective erlernte, den er bald darin übertraf. Er wendete sie besonders auf Holzintarsien an, in denen er auch mit besonderer Geschicklichkeit bunte Holzstücke zusammensetzte. Doch malte er auch in tempera und al fresco. Sein Bruder Cristoforo war in der Technik ebenso geschickt, doch nicht in der Zeichnung. Beide arbeiteten zusammen an den Intarsien der Chorstühle im Dome von Modena.¹²²

DAS LEBEN DES DONATELLO

VON

GIORGIO VASARI.

DAS LEHEN DES DONATELLO

VON

HERMANN KUNZE

DAS LEBEN DONATELLO'S,

florentinischer Bildhauer.

(Geboren 1386 — gestorben 1468.)

Donato, der von seinen Angehörigen Donatello genannt wurde und sich auch so an einigen seiner Werke unterschrieb, ward zu Florenz im Jahre 1383 geboren. Er widmete sich den zeichnenden Künsten und war nicht blos ein seltener Bildhauer und vorzüglicher Verfertiger von Standbildern, sondern er war auch gewandt in Stuckarbeiten, tüchtig in der Perspective und hochgeschätzt in der Architektur; seine Werke besaßen so viel Anmuth, Zeichnung und Trefflichkeit, dass man in ihnen mehr Aehnlichkeit, als in denen irgend eines andern Meisters mit den erhabenen Gebilden der alten Griechen und Römer fand. Mit vollem Recht betrachtet man ihn daher als den Ersten, der Compositionen von Vorgängen in Basreliefs gut behandelte; sie wurden von ihm derart ausgeführt, dass man aus dem Ruhme, den er sich darin erwarb, aus seiner Leichtigkeit und seiner Meisterschaft darin schliessen kann, ein wie richtiges Verständniss er davon hatte und mit welcher ausserordentlichen Schönheit er sie herstellte, so dass ihn nicht nur kein Künstler in dieser Hinsicht übertraf, sondern auch noch heutigen Tages ihm Niemand darin gleichkommt. Von Kindheit auf wurde Donatello im Hause des Ruberto Martelli erzogen, und durch seine guten Eigenschaften und seinen Tugendeifer erwarb er sich nicht nur des Letzteren, sondern der ganzen Familie Martelli Liebe. Er führte in seiner Jugend viele Sachen aus, die man

aber, da es ihrer so viele waren, nicht sehr beachtete. Das Werk jedoch, das ihm einen Namen machte und seine Bedeutung offenbarte, war eine Verkündigung von Sandstein, welche in Sta. Croce zu Florenz auf dem Altar der Capelle Cavalcanti angebracht ward. Er versah dieselbe mit Grottesque-Ornamenten, mit einem reichen Sockel von schön geschwungenen Profilen und mit einem Lünettenabschluss, dem er sechs festonhaltende Putten beifügte. Dieselben umarmen sich untereinander, als wollten sie, aus Furcht vor der Höhe, sich schützen. Aber besonders in der Figur der Jungfrau entfaltete er viel Geist und Kunst; erschrocken über des Engels plötzliches Erscheinen, verneigt sie sich in schüchterner Sanftmuth zu einer ehrerbietigen Huldigung, indem sie sich mit der schönsten Anmuth nach dem sie begrüßenden Engel umwendet, so dass man in ihrem Antlitz jene Demuth und Dankbarkeit wahrnimmt, welche dem Geber einer unerwarteten Gabe geschuldet werden, und umso mehr, je grösser diese ist. Ausserdem zeigte Donato in der Gewandung der Madonna und des Engels einen schönen Wurf und meisterhafte Falten; und in der Hervorsuchung der nackten Theile der Figuren bewies er, wie er die Schönheit der Antike, die seit so vielen Jahren verborgen geblieben, wieder zu entdecken bemüht war; er legte eine so grosse Gewandtheit und Künstlerschaft in diesem Werke an den Tag, dass man von der Zeichenkunst und dem guten Geschmack, vom Meissel und der technischen Fertigkeit überhaupt nicht mehr verlangen kann. In derselben Kirche, im Querschiff, neben den Fresken des Taddeo Gaddi, ist ein Crucifix von ihm, das er mit ausserordentlichem Fleiss ausführte. Als er es vollendet hatte, zeigte er es, im Glauben, etwas ganz Ungewöhnliches vollbracht zu haben, seinem guten Freund Filippo di Ser Brunellesco, um dessen Ansicht darüber zu hören. Philipp, der nach den Worten Donato's etwas weit Besseres zu sehen hoffte, lächelte ein wenig, als er es sah. Als Donato das bemerkte, bat er ihn bei seiner Freundschaft, ihm seine Meinung zu sagen, worauf Filippo, der sehr freimüthig war, ihm antwortete: es schiene ihm, er hätte einen Bauer an's Kreuz geheftet und nicht einen dem Christus ähnlichen Leichnam, welcher sehr zart gebaut und in allen Theilen der vollkommenste Mensch gewesen sei,

der je geboren ward. Als sich Donato so beissend angegriffen sah, da er hoffte, gelobt zu werden, erwiderte er: „Wenn es so leicht wäre zu machen wie abzusprechen, so würde mein Christus Dir Christus und kein Bauer scheinen; doch nimm auch Du Holz und versuche es, auch einen zu machen!“ Filippo sprach kein Wort mehr darüber, begann aber, nach Hause zurückgekehrt, ohne dass irgend Jemand davon wusste, auch ein Crucifix zu machen, und indem er sich bemühte, Donato zu übertreffen, um nicht sein eigenes Urtheil zu Schanden zu machen, führte er dasselbe viele Monate hindurch in höchster Vollendung aus. Nachdem dies geschehen, lud er eines Morgens Donato ein, mit ihm zu frühstücken, und Donato nahm die Einladung an; und als Filippo so in Begleitung nach Hause ging und sie auf den Mercato vecchio kamen, kaufte er einige Sachen und gab sie dem Donato mit den Worten: „Gehe damit in meine Wohnung und erwarte mich dort, ich komme gleich nach!“ Als Donato nun in's Haus trat und in's Erdgeschoss kam, sah er Filippo's Crucifix bei gutem Licht und sich davorstellend, um es zu betrachten, fand er es so vollkommen ausgeführt, dass er, hingerissen und vor Bewunderung wie ausser sich, die Hände öffnete, womit er die Schürze zusammenhielt, so dass Eier, Käse und Alles zu Boden fiel und zerbrach. Aber er hatte nicht lange Zeit, zu staunen und wie besinnungslos dazustehen, da Filippo hinzukam und lachend sprach: „Was hast Du vor, Donato? Was sollen wir essen, wenn Du Alles zur Erde wirfst?“ Donato antwortete: „Ich für mich habe heute Morgen meinen Theil gehabt; wenn Du willst, nimm auch den Deinen. Aber genug; Dir ist es vergönnt, Christusse zu machen, ich muss mich mit Bauern begnügen.“

Im Tempel von S. Giovanni derselben Stadt errichtete Donato das Grabmal des Papstes Johannes Coscia, welcher durch das Constanzer Concil vom päpstlichen Throne entsetzt worden war; das Monument liess ihm Cosimo de Medici, sein intimer Freund, errichten. Von Donatello's Hand ist daran der Leichnam von Bronze, sowie die Hoffnung und Nächstenliebe (caritas) von Marmor; Michelozzo, sein Gehilfe, stellte den Glauben her. In derselben Kirche, gegenüber dem eben genannten Monument, sieht man eine heilige Maria Magdalena

von Donato's Hand. Sie ist aus Holz, als Büsserin dargestellt, sehr schön und gut ausgeführt, indem sie vom Fasten und der Enthaltbarkeit abgezehrt erscheint; in allen Theilen zeigt sie sich als ein Muster von Anatomie, die überall sehr gut verstanden ist.

Auf dem Mercato vecchio steht auf einer Granitsäule eine Statue des Reichthums, von Donatello, aus hartem Sandstein; sie ist ganz isolirt und so gut ausgeführt, dass sie von den Künstlern und allen Sachverständigen höchlichst gelobt wird.

Die Säule, auf welcher die Statue aufgestellt ist, befand sich einst in S. Giovanni, an der Stelle, an der die anderen von Granit sind und die innere Galerie tragen; sie wurde dort weggenommen und an deren Stelle eine andere cannellirte gesetzt, auf welcher ehemals in der Mitte jenes Tempels die Statue des Mars gestanden war, welche weggenommen wurde, als die Florentiner sich zum christlichen Glauben bekehrten. Derselbe Künstler führte noch in seiner Jugend einen Propheten Daniel von Marmor für die Façade von S. Maria del Fiore aus und nachher einen S. Johannes Evangelista, von vier Ellen Höhe, sitzend, in einfachem Gewand. Diese Statue wird sehr gerühmt. An derselben Stelle sieht man an der Ecke, auf der Seite, welche nach der Via del Cocomero gewendet ist, einen alten Mann zwischen zwei Säulen, der mehr als alle anderen Werke des Donato der antiken Behandlungsweise sich nähert. In seinem Antlitz liest man die Sorgen, welche die Jahre bei denen mit sich bringen, die durch die Zeit und Mühsale aufgerieben sind. In derselben Kirche stellte er noch den Schmuck der Orgel her, welche über der Thüre der alten Sacristei sich befindet, mit jenen skizzenhaft behandelten Figuren, bei deren Anblick, wie erzählt wird, man glaubt, sie lebten und bewegten sich. Man kann daher von diesem Künstler sagen, dass er ebenso sehr mit gesundem Urtheil wie mit den Händen arbeitete, denn viele Sachen werden gemacht, welche schön aussehen, wenn sie in den Räumen stehen, wo sie ausgeführt wurden; nimmt man sie aber von dort weg und stellt sie anders wohin, in ein anderes Licht oder höher, so sehen sie anders aus und haben die entgegengesetzte Wirkung von der, die beabsichtigt war. Donatello dagegen stellte seine Figuren derart her, dass sie in

dem Raume, wo er arbeitete, nicht die Hälfte der günstigen Wirkung hatten, die sie an den für sie bestimmten Standorten machten. In der neuen Sacristei der nämlichen Kirche sind die festonhaltenden Kinder, welche ringsum auf dem Gesims stehen, nach seiner Zeichnung ausgeführt; ebenso rührt von ihm die Zeichnung der Figuren her, welche sich auf dem Glasgemälde des Rundfensters unter der Kuppel befinden, das die Krönung unserer Jungfrau darstellt; diese Zeichnung ist um Vieles besser als die der anderen Rundfenster, wie man deutlich sehen kann. In S. Michele in Orto, in der nämlichen Stadt, stellte er für die Zunft der Fleischer die Marmorstatue des St. Peter her, die man dort sieht, eine sehr durchdachte und bewunderungswürdige Figur; für die Zunft der Leinweber verfertigte er daselbst den Evangelisten St. Marcus, welchen er anfangs mit Brunellesco gemeinsam übernahm, nachher aber mit Beistimmung des Filippo allein vollendete. Diese Figur wurde von Donatello mit so viel Verständniss ausgearbeitet, dass, so lange sie auf dem Boden stand, Leute, die kein Urtheil hatten, deren Trefflichkeit nicht erkannten, so dass die Consuln jener Zunft sie beinahe nicht hätten aufstellen lassen. Donatello bat sie jedoch, ihn die Statue an ihren Standort bringen zu lassen, und dann wollte er zeigen, nachdem er noch etwas daran gearbeitet hätte, dass eine ganz andere Figur daraus würde. Dies geschah und er verdeckte sie für vierzehn Tage lang, dann, ohne sie noch weiter berührt zu haben, enthüllte er sie und Jedermann war von Bewunderung erfüllt.

Für die Zunft der Panzerschmiede machte er eine Statue des h. Georg, in Rüstung, voller Leben. In seinem Kopfe sieht man die Schönheit der Jugend, den Muth und die Tüchtigkeit in der Waffenführung, eine grimmig stolze Leidenschaftlichkeit und einen wunderbaren Mienenausdruck der Bewegung, obschon in Stein. In der That ist an modernen Statuen noch nie so viel Lebhaftigkeit, noch so viel Geist in Marmor gesehen worden, wie sie in dieser Statue Natur und Kunst durch Donatello's Hand bewerkstelligten. Auf dem Sockel, der das Tabernakel jener Statue trägt, arbeitete Donatello in einem Marmor-Basrelief die Scene aus, da Georg den Drachen tödtet; hieran wird besonders das Pferd sehr geschätzt und gerühmt.

Im Giebelfeld stellte er einen Gottvater in Basrelief her; gegenüber der Kirche des genannten Oratoriums führte er in der antiken sogenannten korinthischen Ordnung, frei von aller deutschen Manier, das Marmortabernakel für die Zunft der Kaufleute aus, um darin zwei Statuen aufzustellen, die er jedoch nicht machen wollte, weil er sich wegen des Preises nicht einigen konnte. Diese Figuren führte nach seinem Tode, wie wir sehen werden, Andrea Verocchio in Bronze aus. Er führte an der Vorderfront des Glockenthurmes von S. Maria del Fiore vier Marmorfiguren von fünf Ellen Höhe aus, zwei davon, welche Porträts nach der Natur darstellen, befinden sich in der Mitte; die eine zeigt uns Francesco Soderini als jungen Mann, die andere Giovanni di Barduccio Cherichini, heute der Kürbiskopf genannt. Da diese letztere als ein seltenes Meisterwerk hochgeschätzt wurde, wie es Donatello nie schöner machte, so pflegte er, wenn er auf etwas schwören wollte, damit man ihm glaube, zu sagen: „Beim Glauben, den ich an meinen Kürbiskopf habe.“ Und während er daran arbeitete, sagte er in einem fort, ihn anschauend: „Schwatze, schwatze, bis Du Blut kackst!“ Und auf der Seite gegen die Canonica hin stellte er über der Thüre des Glockenthurmes einen Abraham, der Isaak opfern will, und einen andern Propheten dar. Diese Figuren wurden in die Mitte zwischen zwei andere gestellt.

Für die Signoria jener Stadt führte er einen Metallguss aus, welcher auf dem Platz unter einem Bogen ihrer Loggia aufgestellt wurde und Judith, welche dem Holofernes den Kopf abhaut, zum Gegenstand hat. Es ist dieses ein Werk von grosser Trefflichkeit und Meisterschaft, welches dem, der die Einfachheit der äusseren Erscheinung in der Kleidung und im Aussehen der Judith betrachtet, zugleich deutlich die darin liegende grosse Seele jener Jungfrau, sowie die Hilfe Gottes entdeckt, ebenso wie im Gesichtsausdruck des Holofernes die Wirkungen des Weines und des Schlafes und in seinen Gliedern die des Todes sichtbar werden, insofern sie, des Lebensgeistes beraubt, kalt und schlaff niederzusinken scheinen. Dieser Guss wurde von Donatello in grosser Schönheit und Feinheit durchgeführt und hernach so gut gesäubert, dass es ein wahres Wunder ist, ihn zu sehen. Ebenso ist das Postament, das aus

einem Granitsäulchen mit einfacher Ordnung besteht, voller Anmuth und wohlgefällig für die Augen, und er war über dieses Werk so mit sich selbst zufrieden, dass er, was er sonst nicht zu thun pflegte, seinen Namen darunter setzte, wie man aus jenen Worten: „Donatelli opus“ ersieht. Im Hofe des Palastes der genannten Signori befindet sich ein nackter David von ihm, welcher dem Goliath den Kopf abgeschlagen hat und den einen erhobenen Fuss darauf setzt, während er in der Rechten das Schwert hält. Diese Figur nähert sich der Natur so sehr in der Lebendigkeit und Weichheit, dass es den Künstlern unmöglich erscheint, dass sie nicht nach dem Leben abgeformt sei. Ehemals stand diese Statue im Hofe des Hauses Medici und wurde in Folge der Verbannung des Cosimo an den genannten Ort gebracht. Heutigen Tages liess der Herzog Cosimo einen Brunnen an der Stelle errichten, wo diese Statue stand, und liess diese desshalb fortschaffen; er bewahrt sie für einen andern Hof auf, welchen er in sehr grossem Massstab an der Hinterseite des Palastes anzulegen beabsichtigt, d. h. wo ehemals die Löwen standen. In dem Saal, wo die Uhr des Lorenzo della Volpaja ist, an der linken Seite, befindet sich noch ein anderer David von sehr schönem Marmor, welcher zwischen den Beinen und unter den Füßen das entseelte Haupt des Goliath hat und in der Hand die Schleuder hält, mit der er ihn tödtete. Im Hause Medici im ersten Hofe sind acht Marmor-Medaillons, auf welchen antike Kameen und Kehrseiten von Medaillen abgebildet sind; einige Compositionen sind auch seine eigene Erfindung, und zwar sehr schön; diese Medaillons sind im Fries zwischen den Fenstern und dem Architrav über den Bögen der Loggia eingemauert.

Von ihm rührt ferner die Restauration eines Marsyas in weissem, antikem Marmor her, der am Ausgang des Gartens steht, und über den Thüren befindet sich eine zahllose Menge antiker Köpfe, von ihm restaurirt und mit Ornamenten von Flügeln und Diamanten versehen (Abzeichen des Cosimo), die in Stuck sehr gut ausgeführt sind. Aus Granit stellte er ein sehr schönes Becken her, das Wasser spie, und im Garten der Pazzi ein ähnliches, das ebenfalls Wasser speit. In dem angeführten Palast der Medici sind Madonnen von Marmor und

Bronce in Basrelief und andere Marmordarstellungen mit sehr schönen Figuren, und wunderbar durch ihr sehr flaches Relief, von ihm. Und so gross war die Liebe, welche Cosimo den Vorzügen Donato's zollte, dass er ihn unaufhörlich arbeiten liess, und auf der andern Seite hegte Donato so grosse Liebe zu Cosimo, dass er auf das kleinste Zeichen Alles errieth, was er wünschte, und ihm fortwährend zu Diensten stand.

Es wird erzählt, dass ein genuesischer Kaufmann Donatello einen lebensgrossen Broncekopf machen liess, der sehr schön, und weil er weit weggeführt werden sollte, sehr fein und leicht war; auch diese Arbeit war ihm durch Cosimo's Vermittlung aufgetragen worden. Als sie nun vollendet war und der Kaufmann ihn bezahlen wollte, schien es ihm, dass Donato zu viel verlangte, wesshalb man dem Cosimo die Bestimmung des Preises überliess. Dieser liess die Arbeit in die offene Loggia über jenem Palaste tragen und zwischen den Zinnen aufstellen, welche auf die Strasse hinausgehen, damit man jene besser sehen könnte. Indem Cosimo also die Differenz ausgleichen wollte, fand er, dass der Kaufmann in seinem Anerbieten sehr weit von der Forderung Donatello's entfernt war; wesshalb er, sich umwendend, sagte, es sei zu wenig. Der Kaufmann dagegen, dem die geforderte Summe zu hoch schien, sagte, dass Donato die Arbeit in einem Monat oder wenig mehr vollendet hätte, und dass er ihm also mehr als einen halben Gulden für den Tag geben wollte. Da wandte sich Donatello zornig um, indem es ihm schien zu schwer beleidigt zu sein, und sagte, dass er in dem hundertsten Theil einer Stunde die Arbeit und den Werth eines Jahres zerstören könnte, und indem er der Büste einen Stoss gab, liess er sie sofort auf der Strasse in tausend Stücke zerspringen, und fügte hinzu, man sehe es nur zu gut, dass jener gewohnt sei, mit Bohnen zu handeln, aber nicht mit Statuen. Der Kaufmann, der Reue empfand, wollte ihm das Doppelte mehr geben, wenn er sie wieder herstellte; Donato aber wollte sie weder auf dessen Versprechungen, noch auf Cosimo's Bitten hin jemals wieder machen. — Im Hause der Martelli sind viele Gegenstände aus Marmor und Bronce, unter anderen ein David von 3 Ellen Höhe und viele andere Sachen, die er zum Beweis seiner Ergebenheit und Liebe, die

er für diese Familie hegte, derselben auf's Freigebigste schenkte, besonders eine Marmorfigur des St. Johannes, von drei Ellen Höhe, ein sehr kostbares Werk, das sich heute im Hause der Erben des Roberto Martelli befindet, von welchem ein Fideicommiss gemacht wurde, dass diese Statue weder ohne grossen Nachtheil verpfändet, noch verkauft, noch verschenkt werden dürfe; er that dies als Zeugniss und zum Beweis der Freundschaft, die seine Familie dem Donato und dieser ihr zollte, sowie aus Anerkennung seines Verdienstes, das er mit Hilfe ihrer Protection und der von ihnen empfangenen Vortheile sich erworben hatte. Er führte ferner ein marmornes Grabmonument für einen Erzbischof aus, das er nach Neapel schickte, und das sich in der Kirche von St. Angelo di Seggio di Nido befindet; an demselben sind drei Freistatuen angebracht, welche den Sarkophag des Todten auf dem Haupte tragen; an der Vorderwand des Sarkophags ist eine Basrelief-Darstellung von so grosser Schönheit, dass sie nicht genug gelobt werden kann. Im Hause des Grafen Maddaloni in derselben Stadt ist ein Pferdekopf von Donatello's Hand, so schön, dass Viele ihn für antik halten. Im Castell Prato führte er die Marmorkanzel aus, von der herab man den Gürtel zeigt; an der Aussenwand derselben brachte er ein Relief von tanzenden Kindern an, die so schön und bewunderungswürdig sind, dass man sagen kann, dass er die Vollendung seiner Kunst nicht weniger in diesem als in seinen übrigen Wirken zeigte. Ausserdem machte er, als Stützen des genannten Werkes zwei Broncecapitäle, wovon das eine noch da ist, während das andere von den Spaniern, die jene Ortschaft ausplünderten, fortgeschleppt wurde.

Es geschah zu jener Zeit, dass die Regierung von Venedig, da sie seinen Ruf vernahm, nach ihm schickte, damit er in der Stadt Padua das Denkmal des Gattamelata herstellte, wesshalb er gern dahin ging und das Broncepferd machte, welches auf dem Platze von St. Antonio steht. Es zeigt sich das Schnauben und Knirschen des Pferdes, sowie die Hochherzigkeit und Kühnheit des Reiters auf das Lebhafteste darin ausgedrückt. Und Donato erwies sich so wunderbar in der Grösse, in den Proportionen und in der Güte des Gusses, dass

man ihn hier in der That jedem antiken Künstler gleichstellen kann, was Bewegung, Zeichnung, Kunst, Proportionen und Fleiss der Ausführung betrifft. Denn das Werk erregte nicht blos das Staunen Derer, die es damals sahen, sondern thut dies noch bis auf den heutigen Tag. Deshalb bemühten sich die Paduaner auf jede Weise, ihn zu dem Ihrigen zu machen und durch jede Art von Aufmerksamkeit zum Bleiben zu bewegen, und um seinen Aufenthalt zu verlängern, gaben sie ihm den Auftrag, in der Kirche der Minoritenbrüder, an der Vorderseite des Hauptaltars die Geschichte des heiligen Antonius darzustellen. Dieselbe ist in Basrelief mit solchem Verständniss ausgeführt, dass die hervorragendsten Vertreter dieser Kunst dieselben bewundern, wenn sie die schöne und reiche Composition mit einer solchen Fülle von ausserordentlichen Figuren und mit verjüngten perspectivischen Ansichten betrachten. Ebenso führte er an der Rückseite des Altars die sehr schönen „Marien, welche den todten Christus beweinen“, aus; und im Hause eines der Grafen Capodilista stellte er das Gerüst eines Holzpferdes her, das noch heute ohne Hals zu sehen ist; die Bretter sind daran mit solcher Ordnung zusammengefügt, dass, wer die Technik dieser Arbeit betrachtet, einen Begriff von dem Ideenreichthum seines Gehirns und der Grösse seines Geistes erhält. In einem Nonnenkloster machte er einen heiligen Sebastian von Holz, auf Bitten eines ihrer Caplane, der als Florentiner sein Freund und Diener war; dieser brachte ihm einen Heiligen, den sie schon hatten und welcher alt und missgestaltet war, mit der Bitte, den neuen ebenso zu machen. Obgleich nun Donato, um den Caplan und die Nonnen zufrieden zu stellen, sich bemühte, denselben, missgestaltet wie er war, nachzuahmen, so konnte er es doch nicht vermeiden, in dem seinigen Kunst und Güte der Ausführung zu zeigen. Zugleich hiemit machte er viele andere Figuren aus Thon und Stuck, und aus einem alten Marmorblock, den die genannten Nonnen in ihrem Garten hatten, machte er eine sehr schöne Madonna. So sind durch die ganze Stadt unzählige Werke von ihm zerstreut; gerade weil er aber hier wie ein Wunder angesehen und von jedem Kenner gelobt wurde, beschloss er, nach Florenz zurückzukehren, indem er

sagte, dass, wenn er länger dort geblieben, er Alles, was er wusste, vergessen hätte, da er dort von Jedermann gelobt wurde, und dass er gerne in sein Vaterland zurückkehrte, weil er dort unaufhörlich getadelt würde, und dieser Tadel war ihm der Anlass zu neuem Studium und in Folge dessen zu grösserem Ruhm. Desshalb reiste er von Padua ab und liess bei seiner Rückkehr nach Venedig, zum Andenken an seine Güte, der florentinischen Nation für ihre Capelle in der Kirche der Minoritenbrüder einen hölzernen St. Johannes Baptista zum Geschenk zurück, den er mit grossem Fleiss und Studium ausgearbeitet hatte.

In der Stadt Faenza stellte er aus Holz einen St. Johannes und einen St. Hieronymus her, die nicht weniger als seine übrigen Werke geschätzt wurden. Später, nach seiner Rückkehr in Toscana, errichtete er in der Pieve von Montepulciano ein Marmorgrab mit einer sehr schönen Reliefdarstellung; und in Florenz in der Sacristei von St. Lorenzo machte er ein marmornes Waschbecken, woran auch Andrea del Verocchio arbeitete; im Hause des Lorenzo della Stufa stellte er Köpfe und sehr lebendige Figuren her. Hernach verliess er Florenz und begab sich nach Rom, um die Werke der Alten so gut nachzuahmen als er konnte, und während er diese studirte, arbeitete er zu jener Zeit ein Sacraments-Tabernakel von Stein aus, das sich heute im St. Peter findet. Auf seiner Rückkehr nach Florenz kam er durch Siena und übernahm dort die Herstellung einer Broncebüste für das Baptisterium St. Giovanni; und nachdem er ein Holzmodell davon gemacht und die Wachsformen fast alle vollendet und mit dem Mantel glücklich versehen hatte, um hineinzugiessen, kam zufällig Bernadetto, Sohn der Frau Papera, ein florentinischer Goldschmied, der sein Freund und Hausgenosse war. Derselbe kehrte von Rom zurück und wusste so viel zu thun und zu sagen, dass er Donatello, sei es wegen Geschäften, sei es wegen anderer Dinge, nach Florenz zurückbrachte. So blieb jenes Werk unvollendet oder vielmehr gar nicht angefangen. In der Bauhütte des Domes jener Stadt blieb nur ein St. Johannes der Täufer von Bronze, dem der rechte Arm vom Ellenbogen an fehlt, und so soll Donato diese Figur zugerichtet haben, weil er nicht die ganze Bezahlung erhielt.

— Als er nun nach Florenz zurückgekehrt war, machte er für Cosimo de Medici Stuckarbeiten in der Sacristei von S. Lorenzo, nämlich in den Zwickeln der Kuppel vier Rundmedaillons mit perspectivischen Hintergründen, welche zum Theil gemalt, zum Theil in Basrelief mit den Geschichten der vier Evangelisten versehen sind; an demselben Ort machte er zwei sehr schöne Broncethüren in Basrelief, mit den Aposteln, Märtyrern und Confessoren, und über denselben ein paar Flachnischen, mit St. Lorenzo und St. Stefano in der einen und St. Cosimo und St. Damiano in der andern. In der Kreuzung der Kirche stellte er vier Heilige von Stuck von fünf Ellen Höhe her, welche mit vieler Praxis ausgeführt sind. Er entwarf auch die Broncekanzeln mit der Passion Christi darauf, Werke, die reich an Zeichnung, Kraft und Erfindung sind und eine Fülle von Figuren und Gebäuden zeigen. Da er sie wegen hohen Alters nicht ausführen konnte, so vollendete sie sein Schüler Bertoldo und gab ihnen die letzte Ausführung.

Für Sta. Maria del Fiore stellte er zwei Colosse von Ziegeln und Stuck her, welche vor der Kirche an den Ecken der Capellen zum Schmuck aufgestellt sind.

Ueber dem Portal von Santa Croce sieht man noch heute einen heiligen Ludwig von Bronze, fünf Ellen hoch, der von ihm ausgeführt wurde; als man ihm vorwarf, dass derselbe krüppelhaft und vielleicht das schlechteste seiner Werke sei, erwiderte er, dass er ihn absichtlich so gemacht hätte, da er ein Krüppel gewesen sein müsse, wenn er im Stande war, ein Königreich dafür hinzugeben, um Mönch zu werden.

Er machte ferner die Büste der Frau des Cosimo de Medici in Bronze, welche in der Garderobe des Herzogs Cosimo aufbewahrt wird, wo noch viele andere Sachen in Marmor und Bronze von Donatello's Hand sind; unter Anderm eine Madonna mit dem Söhnchen im Arm, in flachstem Relief aus dem Marmor herausgearbeitet, ein Werk, wie man es schöner nicht sehen kann; überdiess hat dasselbe eine Einrahmung mit Miniaturmalereien des Fra Bartolomeo, die wunderbar sind, wie wir an einer andern Stelle weiter ausführen werden. — In derselben Garderobe ist die Passion unseres Herrn in Basrelief auf einer Broncetafel mit vielen Figuren, und auf einer andern

Tafel, gleichfalls von Metall, die Kreuzigung. Ebenso ist im Hause der Erben des Jacopo Capponi, der ein vortrefflicher Bürger und wahrer Edelmann war, eine Tafel der Madonna von Marmor in Halbreliëf, die als ein seltenes Werk angesehen wird. Auch M. Antonio de Nobili, der Schatzmeister Sr. Excellenz war, hatte in seinem Hause eine Marmortafel von Donatello's Hand, auf welcher ein Brustbild der Madonna in Basrelief so schön ausgeführt ist, dass genannter M. Antonio das Kunstwerk so hoch wie sein ganzes übriges Vermögen schätzte; der gleichen Ansicht war sein Sohn Giulio, ein Jüngling von ausserordentlicher Güte und Einsicht, ein Freund der tüchtigen und aller hervorragenden Männer. Im Hause des Giovanni Batt. d'Agnol Doni, eines florentinischen Edelmannes, befindet sich ferner ein metallener Mercur von Donato's Hand, der, andert-halb Ellen hoch, eine Freistatuetten ist und in einer gewissen bizarren Weise gekleidet erscheint; er ist ausserordentlich schön und nicht weniger merkwürdig als die anderen Sachen, die sein Haus schmücken. Bartolomeo Gondi, von dem im Leben Giotto's gesprochen wurde, hat eine Madonna in Halbreliëf, die von Donato mit so grosser Liebe und Sorgfalt ausgeführt war, dass man nichts Besseres sehen, noch sich vorstellen kann, wie anmuthig Donatello in der Anordnung des Haares, sowie in der Leichtigkeit des Gewandes, das sie um hat, scherzte. Ebenso besitzt M. Lelio Torelli, erster Auditor und Secretär des Herzogs, und nicht weniger Freund aller Wissenschaften, Verdienste und ehrsamten Beschäftigungen, als ausgezeichneter Rechtsgelehrter, eine Marmortafel der Madonna von der Hand des nämlichen Donatello. Wenn wir dessen Leben und Werke vollständig beschreiben wollten, so würde eine längere Erzählung zu Stande kommen, als wir sie bei diesen Biographien unserer Künstler beabsichtigen. Denn nicht nur in grossen Dingen, wovon wir genug gesprochen, sondern auch in den kleinsten Dingen der Kunst bethätigte er sich, indem er sogar Familienwappen an die Kamine und Hausfaçaden der Bürger machte, wie man deren ein sehr schönes am Hause der Somma's sehen kann, welches gegenüber dem Bäcker der Vacca liegt. Für die Familie Martelli machte er einen Kasten nach Art eines weidengeflochtenen Korbes, der als Grab dienen sollte;

aber er ist unter der Kirche S. Lorenzo, weil oben keinerlei Begräbnisse sichtbar sind, ausser dem Epitaph des Grabes des Cosimo de Medici, das nichts destoweniger wie die anderen seine Oeffnung unten hat. Man sagt, dass Simone, Bruder des Donato, als er das Modell des Grabmales für den Papst Martin V. ausgearbeitet hatte, nach Donato schickte, damit er dasselbe ansähe, bevor er es gösse; worauf Donato nach Rom ging und sich gerade dort einfand, als der Kaiser Sigismund dort war, um die Krone von Eugen IV. zu empfangen. Bei diesem Anlasse wurde Donato in Gemeinschaft mit Simone genöthigt, sich an der Herrichtung des ehrenvollen Festapparats zu theiligen, wobei er viel Ruhm und Ehre gewann.

In der Garderobe des Herzogs Guidobaldi von Urbino befindet sich von Donato's Hand ein sehr schöner Marmorkopf, und man glaubt, dass derselbe von Giuliano de Medici den Vorgängern des genannten Herzogs geschenkt worden sei, als sich Ersterer an jenem Hofe aufhielt, der voll von ausgezeichneten Herren war. Kurz, Donato war so gross und so bewunderungswürdig in jeder Handlung, dass man sagen kann, dass er an Praxis, an Einsicht und an Wissen Einer der Ersten gewesen sei, welche die Kunst der Sculptur und der guten Zeichnung der Modernen hoben. Und umsomehr Hervorhebung verdient er, als zu seiner Zeit die antiken Kunstreste noch nicht wieder aus der Erde hervorgeholt waren, die Säulen, Pfeiler und Triumphbögen ausgenommen. Und er gab den mächtigsten Anlass, dass in Cosimo de Medici der Wunsch erwachte, die antiken Kunstwerke, welche im Hause Medici da sind und da waren, nach Florenz zu schaffen, welche er alle mit eigener Hand restaurirte.

Er war sehr freigebig, liebevoll und freundlich und gegen die Freunde besser als gegen sich selbst; nie legte er dem Geld Werth bei, indem er es in einem Kasten mit einem Seil an der Wand aufhängte, so dass jeder seiner Arbeiter und Freunde nehmen konnte, was er brauchte, ohne ihm etwas zu sagen. Er vollbrachte sein Alter sehr fröhlich, und als er dann hinfällig wurde, wurde er von Cosimo und anderen Freunden unterstützt, da er nicht mehr arbeiten konnte. Man sagt, dass, als Cosimo starb, er ihn seinem Sohn Piero empfahl, welcher, als

gewissenhafter Vollstrecker des väterlichen Willens, ihm in Caffaggiuolo ein Landgut mit einer so grossen Rente gab, dass er bequem davon leben konnte. Hierüber freute sich Donato ungemein, da es ihm schien, hiedurch mehr als sicher vor dem Hungertode zu sein. Aber er behielt es kein Jahr, sondern kehrte zu Piero zurück und verzichtete vor ihm darauf durch einen öffentlichen Contract, indem er erklärte, dass er nicht seine Ruhe verlieren wolle, um an die häuslichen Sorgen und die Belästigungen des Bauern zu denken, welcher jeden dritten Tag zu ihm kam, weil bald der Wind den Taubenschlag abgedeckt hatte, bald die Thiere von der Gemeinde als Steuer genommen wurden, bald ein Ungewitter ihm Wein und Früchte verdarb. Dieser Quälereien war er so satt und müde geworden, dass er lieber Hungers sterben als an so vielerlei Dinge denken wollte. Piero lachte über Donato's Einfalt und um ihn von diesem Kummer zu befreien, nahm er das Grundstück zurück, weil es Donato durchaus wollte, verschrieb ihm aber auf der Bank eine Provision mit demselben Einkommen oder mehr, jedoch in baarem Geld, wovon ihm jede Woche die ihm zukommende Rate ausgezahlt wurde. Hiemit war er sehr zufrieden und so lebte er als Untergebener und Freund des Hauses Medici fröhlich und ohne Sorgen für den ganzen Rest seines Lebens. Als er aber dreiundachtzig Jahre alt geworden, war er so gichtbrüchig, dass er in keiner Weise mehr arbeiten konnte und fortwährend bettlägerig war in einem kleinen Hause, das er in der Via del Cocomero hatte, in der Nähe der Nonnen von S. Niccolò, wo er, von Tag zu Tag schlimmer werdend und sich allmähig auflösend, am 13. December 1466 starb. Er wurde in der Kirche S. Lorenzo, nahe beim Grab des Cosimo bestattet, wie er selbst angeordnet hatte, damit sein Leichnam dessen Leichnam nahe wäre, in derselben Weise, wie er Zeit seines Lebens ihm mit dem Gemüth nahe gestanden war.

Sein Tod wurde von seinen Mitbürgern, den Künstlern und Allen, die ihn lebend gekannt hatten, tief betrauert. Um ihm daher im Tode mehr Ehre zu erweisen, als sie es während seines Lebens gethan hatten, veranstalteten sie ihm eine ehrenvolle Begräbnissfeier in der genannten Kirche, indem ihm alle Maler, Architekten, Bildhauer, Goldschmiede und fast die

+ 1468

ganze Bevölkerung jener Stadt das Geleite gaben. Letztere hörte lange Zeit nicht auf, zu seiner Verherrlichung verschiedenartige Verse in mehreren Sprachen zu dichten, von denen wir die anführen wollen, die weiter unten zu lesen sind.

Aber bevor ich auf die Grabschriften zu sprechen komme, wird es gut sein, vorher folgenden Vorfall zu erwähnen. Als er krank war, suchten ihn kurz vor seinem Tode einige Verwandte auf, und nachdem sie ihn, wie es Sitte war, gegrüsst und getröstet hatten, sagten sie ihm, es wäre seine Schuldigkeit, ihnen ein Grundstück zu hinterlassen, das er im Gebiete von Prato besass, wenn es auch klein war und sehr wenig eintrug; sie baten ihn inständig, das zu thun. Als Donato, der in allen Dingen richtig dachte, das hörte, sagte er: „Ich kann Euch diesen Gefallen nicht thun, meine Verwandten, weil ich, wie es mir vernünftig scheint, das Grundstück dem Bauern hinterlassen will, der dort immer gearbeitet und sich geplagt hat, und nicht Euch, die Ihr nie etwas Nützliches dafür gethan und nur daran dachtet, es zu besitzen, und jetzt möchtet, dass ich es für Euern Besuch gebe; geht und seid gesegnet!“

Und in der That, solche Verwandte, die nur Liebe zeigen, wenn es Nutzen bringt, oder die Hoffnung auf solchen da ist, müssen so behandelt werden.

Nachdem er also den Notar kommen lassen, hinterliess er sein Landgut dem Bauern, der es immer bearbeitet hatte und der sich vielleicht trotz seiner dürftigen Lage besser gegen ihn benommen hatte als seine Verwandten.

Seine Kunstsachen hinterliess er seinen Schülern, unter denen sich Bertoldo, ein florentinischer Bildhauer, befand, der ihn in hohem Grade nachahmte, wie man aus einem sehr schönen Reiterkampfe in Bronze ansehen kann, der sich heutigen Tages in der Garderobe des Herzogs Cosimo befindet; andere Schüler waren: Nanni di Banco, der vor ihm starb; Rosellino, Desiderio und Vellani von Padua; überhaupt kann man sagen, dass nach seinem Tode jeder sein Schüler war, der gut in Relief zu arbeiten bemüht war. In der Zeichnung war er entschlossen, und führte seine Zeichnungen mit solcher Gewandtheit und Kühnheit aus, dass sie ihresgleichen nicht finden, wie man in unserem Buche sehen kann, wo nackte und Gewandfiguren von

seiner Hand sind, sowie Thiere, die das Staunen des Beschauers erregen, und andere sehr schöne derartige Sachen. Sein Porträt wurde von Paolo Uccello verfertigt, wie in dessen Biographie gesagt wurde.

Die Grabschriften lauten folgendermassen:

„Sculptura H. M. a Florentinis fieri voluit Donatello, utpote homini, qui ei, quod jamdiu optimis artificibus, multisque saeculis, tum nobilitatis tum nominis acquisitum fuerat, injuriave temporum perdiderat ipsa, ipse unus, una vita, infinitisque operibus cumulatiss. restituerit et patriae benemerenti hujus restitutae virtutis palmam reportarit.”

„Excudit nemo spirantia mollius aera;
Vera cano; cernes marmora viva loqui.
Graecorum sileat prisca admirabilis aetas
Compedibus statuas continuisse Rhodon;
Nectere namque magis fuerant haec vincula digna
Totius egregias artificis statuas.”

„Was ehemals viele Meisterhände thaten
In der Sculptur, Donato that's allein;
Er gab Bewegung und Gefühl dem Stein,
Die Sprache fehlt, so wär' Natur errathen!”

Von seinen Werken blieb die Welt so voll, dass man mit voller Wahrheit behaupten kann, kein Künstler habe jemals mehr geschaffen als er. Da er nämlich an jederlei Ding Vergnügen fand, so legte er an alle möglichen Sachen Hand an, ohne zu berücksichtigen, ob sie niedrig oder werthvoll seien. Und gleichwohl war eine so emsige Thätigkeit Donato's in jeder Art von Freiguren von halben, flachen und flachsten Reliefs sehr nothwendig für die Sculptur; denn wie in den guten Zeiten der alten Griechen und Römer die Menge der Künstler die Vollkommenheit dieser Kunst herbeiführte, so bewirkte er allein durch die Menge seiner Werke, dass diese Kunst in unserem Jahrhundert wieder zu einer wunderbaren Vollendung gelangte. Desshalb müssen die Künstler die Grösse der Kunst mehr bei ihm als bei irgend einem andern in neuer Zeit ge-

bornen Meister bewundern; denn ausserdem, dass er die Schwierigkeiten der Kunst durch die Fülle seiner Werke erleichterte, fügte er hiezu noch Erfindung, Zeichnung, Technik, Geschmack und alles Andere, was man von einem göttlichen Genie erwarten kann oder muss. Donato war sehr resolut und schnell, und führte alle seine Werke mit der grössten Leichtigkeit durch und arbeitete immer viel mehr als er versprach.

Alle seine Arbeiten gingen an seinen Schüler Bertoldo über, besonders die Bronzekanzeln von S. Lorenzo, welche von ihm hernach grösstentheils ausgearbeitet und zu jener Vollendung gebracht wurden, in der sie heute in genannter Kirche zu sehen sind.

Ich will nicht verschweigen, dass der sehr gelehrte und verehrungswürdige Don Vincenzo Borghini, von dem schon oben bei einem andern Anlass gesprochen wurde, in einem grossen Buche unzählige Zeichnungen von ausgezeichneten Malern und Bildhauern, alten wie neuen, gesammelt hatte; auf zwei nebeneinander befindlichen Blättern, auf denen Zeichnungen des Donato und des Michelangelo Buonarroti sind, hat er mit richtigem Urtheil in der Einrahmung folgende griechische Sprüche angebracht:

Bei Donato

Ἡ Δωνάτος Βοναρρότιζσι,

Bei Michelangelo

Ἡ Βοναρρότος Δωνατίζσι,

was auf Lateinisch heisst:

„Aut Donatus Bonarrotum exprimit et refert, aut Bonarrotus Donatum“

und in unserer Sprache:

„Entweder wirkt Donato's Geist in Buonarroti, oder der Geist Buonarroti's hatte schon einen Vorläufer in Donato.“

VON DER VORTREFFLICHKEIT
DER
STATUE DES HEILIGEN GEORG
DES
FLORENTINER BILDHAUERS DONATELLO,
WELCHE AN DER ÄUSSEREN FAÇADE DER KIRCHE VON ST. MICHAEL
AUFGESTELLT IST.

TRACTAT IN FLORENTINISCHER SPRACHE

DES
M. FRANCESCO BOCCHI.

ES WIRD DARIN VOM AUSDRUCKE, VON DER LEBENDIGKEIT UND VON DER
SCHÖNHEIT BESAGTER STATUE GEHANDELT.

NACH DER FLORENTINER AUSGABE VOM JAHRE 1584

ÜBERSETZT VON
CAJETAN CERRI.

STATUT DES HEILIGEN GEORG

HAUPTSTADT KÖLN

AN DER UNIVERSITÄT

GEORGIEN

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN COSIMUS VON MEDICI,

Grossherzog von Toscana.

Eine bekannte Thatsache ist es, Durchlauchtigster Grossherzog, wie das Wundervolle der alten Sculpturen bei den Werken neuerer Künstler nicht nur aufgehört, sondern auch in einer Richtung umgeschlagen hat, dass es ein sehr schwieriges Ding ist, zu bestimmen, wem von ihnen bei so erhabener Kunst ein höherer Verdienstgrad gebühre. Indessen unter allen Jenen, welche von der Stadt Florenz, dieser fruchtbaren Mutter von Künstlern, erzeugt wurden, ist Donatello ein vortrefflicher und eigenartiger Künstler. Dieser hat durch seltene und anmuthsvolle Manier eine solche Vollendung erreicht, dass wir uns, Dank seinem hervorragenden Talente, kaum um die Kunstleistungen der Anderen zu kümmern haben. So wie er nun während seines Lebens vom Durchlauchtigsten Hause Eurer Hoheit werththätig geehrt und ausgezeichnet ward, will die Gerechtigkeit gegenwärtig, dass er nach dessen Tod auch mit Worten verherrlicht werde. Da aber die Besprechung aller seiner Statuen eine zu schwere Aufgabe für meine Kräfte sein würde, so habe ich es unternommen, nur von der Statue des heiligen Georg und von jenen Einzelheiten zu sprechen, welche, nebst Anderem, dieses Werk bedeutungsvoll machen. Denn gerade diese Statue, so voll künstlerischem Adel, erweckt fort und fort Bewunderung bei den grössten Kennern und Intelligenzen. Dies zu thun hat mich jene Liebe bewogen, welche Euere Durchlauchtigste Hoheit für jeden seltenen und aus-

gezeichneten Künstler gehegt. Sie hat mich ermuthigt, Euerer Hoheit dieses kleine Werk zu überreichen, überzeugt, dass dasselbe nicht durch mein Verdienst, welches bei dem Tractate ungemein gering ist, wohl aber wegen der Würdigkeit des Gegenstandes nicht unwillkommen sein werde. Und somit, Dero Hände demüthig küssend, erbitte ich von Gott Euerer Hoheit herzlich und aufrichtig alles Glück.

Zu Florenz, den XXV. Mai 1571.

Euerer Durchlauchtigsten Hoheit
unterthänigster Diener

Francesco Bocchi.

AN DIE FLORENTINISCHE ZEICHEN-AKADEMIE.

Schon im Jahre 1571 schrieb ich dieses kleine Werk über Donatello's Statue des heiligen Georg, welche, ob ihrer ausgezeichneten künstlerischen Ausführung, mehr als die anderen des Lobes und der Hochschätzung immer würdig erklärt wurde. Hiezu ward ich nicht blos durch eigene Neigung, sondern auch durch die Aufmunterung vieler Literaten bestimmt, welche, als Kenner dieses Kunstzweiges, die Kraft bewunderten, die selbst im Marmor sich zu regen und zu bethätigen scheine, und der Ansicht waren, dass es so hohem Werthe gegenüber fast ein Unrecht sei, wenn man denselben nicht entsprechend mit Anerkennung commentire. Andere behaupteten wieder, diese Statue erfreue sich im Geiste des Grossherzogs Cosimus so vieler Bewunderung, dass es ihm nur angenehm sein konnte, wenn das Werk, nachdem es einmal geschrieben sei, ihm unterbreitet werde. Demzufolge gab ich mir alle Mühe, das Unternehmen zu vollführen, und als mir der Augenblick geeignet schien, die Arbeit dem Grossherzog vorzulegen, welcher als ein über alle Massen Kunstverständiger auf diesem Gebiete grosses Interesse dafür an den Tag legte und sie mit wohlwollendem Ausdrücke entgegennahm. Seit jenem Augenblicke nun haben Viele, die an solchen Werken Vergnügen finden, dieses Werk von mir verlangt und mich so lange angeeifert, dass ich endlich, von ihren Vorstellungen und Bitten besiegt, die Schrift vor Kurzem durch den Druck an das Licht förderte. Doch verlangte die Sache, und machte es sogar zur Nothwendigkeit, mit einem Briefe an Jemanden zu beginnen, welcher Liebhaber und zugleich Kenner der drei edlen Kunstzweige wäre und dabei in irgend einer Weise an die misslichen Verhältnisse wieder zu erinnern, die mich zu dieser Arbeit veranlasst hatten. In anderen Dingen, wo

ich wenig erfahren bin, kann ich mich dem entsprechend irren; aber, nachdem mir die Tüchtigkeit so vieler edlen Capacitäten der Zeichen-Akademie bekannt ist, bin ich überzeugt, mich nicht zu irren, wenn ich aus dem besprochenen Grunde diesen Brief an Sie richte. Es sind die diesem Künstler zu Theil werdenden Lobeserhebungen so gross, dass ich meine, Dasjenige, was ich geschrieben, komme einem so bedeutenden Verdienste wenig gleich. *Auch glaube ich mit Sicherheit, dass der seltene Künstler den eigenen Werth kannte und, wohl wissend, wie viel derselbe betrage, den Wunsch hegte, ihn auf ebensoviele Dauerhaftigkeit gefestigt zu wissen. Aus diesem Grunde pflegte er, so viel es ihm möglich war, alle Statuen mit ihren Armen und Händen in sich selbst zusammenzudrängen und sie gleichsam zu einem starken Gesamtstücke zu gestalten, damit weder ein Ungemach der Zeit, noch ein Zufall sie in der Zukunft schädigen könnte, vielmehr, indem er die Ewigkeit im Auge hatte, gegen alle Gebrechlichkeit geschützt wären und die grösstmögliche Dauerhaftigkeit besässen. Bei jenen, die aus Bronze sind, beobachtete er diese Vorsicht nicht, wie man dies an der Judith ersieht, die den Arm weg von der Büste ausstreckt; denn hier, fest überzeugt, dass sie sich erhalten müssten, überliess er sie dem Schutze ihres eigenen festen und starken Stoffes.* Doch wissen das die geehrten Herren viel besser, als ich es auf dem Papier verzeichnen kann. Alles daher, was ich aus Mangel an Wissen versäumt habe, werden Sie aus der eigenen Weisheit leicht ergänzen, die so reich und so gewinnend ist, dass man ihrer in der ganzen Welt rühmlichst erwähnt.

Mögen daher die Herren dieses mein Unternehmen willkommen heissen; das allein ist Alles, was ich mir von den Herren erbitte.

Sollte auch die schriftstellerische Art und Darstellungskunst kein Lob verdienen, so wird doch meine Absicht nicht tadelnswerth erscheinen, die Anpreisung eines so hohen Werkes zu wagen. Und hiemit überlasse und empfehle ich mich der Gnade der geehrten Herren.

Den 20. Juni 1584.

TRACTAT

des

M. FRANCESCO BOCCHI

über die Vortrefflichkeit der Statue des heiligen Georg
von Donatello.

Wie Plato zu Anfang seines „Gastmahls“ sich wundert und bedauert, dass, nachdem es so viele Poeten gegeben habe, welche Herkules und die anderen Heroen verherrlichten, Keiner aufgetreten sei, der Amör's Anpreisung unternommen hätte; so könnten wir uns vielleicht mit noch grösserem Rechte verwundern und es bedauern, dass die neueren Künstler nicht gleich den alten von uns gefeiert werden. Gibt es doch Keinen, der nicht wisse, wie zahlreich und wie freigebig die Schriftsteller gewesen sind, welche Polyclet's „Doryphoros“, Protagoras' „Jalyos“, Apelles' „Venus“ und Praxiteles' „Cupido“ lobten, und wie Wenige hingegen und zurückhaltend heutzutage Jene sind, die unsere Künstler preisen, welche vielleicht nicht weniger Lob als die alten verdient haben. Schon viele Jahrhunderte sind vergangen, dass die alten Künstler vom menschlichen Geiste in einer Weise bewundert wurden, dass man nicht nur glaubte, mit ihnen nicht gleichen Schritt halten, sondern auch sie nie genug preisen zu können. Und so hielt die Obscurität der Künste (da Jene fehlten, die sie beleuchten konnten) die edelsten Intelligenzen gänzlich gefangen, nachdem dieselben, ohne Leuchte und Führerschaft, sich nicht als solche zu zeigen vermochten. Doch die grosse Menge der Talente aus

Florenz, wo die Schönheit und die Macht der drei Künste sich mehr als anderswo bethätigten, hat, nach den Aufregungen des Krieges und nachdem sie allen Mühseligkeiten und Schwierigkeiten getrotzt, eine so grosse Bedeutung und Wirkung muthig erreicht, dass man sie in keiner Weise geringer als die alten Griechen schätzen darf. Indessen, so viele Künstler auch ausgezeichnet und gross geworden sind, gibt es dennoch zwei derselben, welche in der Bildhauerkunst als besonders hervorragend bekannt sind; ich meine: Michelangelo Buonarroti und Donatello. Diese haben durch ungewöhnliche und ausserordentliche Mittel sich derart emporgeschwungen und Florenz so prachtvoll mit ihren Werken ausgezeichnet, dass diese Stadt weder Rom, noch irgend einen anderen Ort in dieser Beziehung zu beneiden braucht. Da jedoch das Aufzählen der Vorzüge Beider, was wir früher allerdings beabsichtigten, zu lang und die entsprechende Darstellung im Verhältnisse zu den Wünschen der Leser zu ermüdend werden könnte, so will ich nur von Donatello, und zwar nicht von allen seinen Werken, sondern blos von der Statue des heiligen Georg ausschliesslich sprechen, die er (im Auftrage der kunstliebenden Panzerschmiede) mit wunderbarer Tüchtigkeit ausführte, worauf sie dann an der Façade der Kirche des heiligen Michael, zur Seite des Amtlocales der Conservatoren, aufgestellt ward. Diese Statue aber, mit Schönheit und Vollendung ausgestattet, erscheint allseitig so preiswürdig, dass das Lob derselben, obwohl es aus diesem Grunde leicht und offenkundig sich darstellt, in der Nachweisung dennoch schwierig und dunkel wird. Wohl war es diesem grossen Kunsttalente ein Leichtes, heroische und anmuthige Gedanken in seinem Geiste zu erfassen, und sie dann durch den Marmor mit glücklicher Meisterschaft auszudrücken, oder das Todte lebendig, das Stetige beweglich zu gestalten, und die Bedeutung der Sculptur, welche früher arm an Ehren im Finstern darniederlag, auf das Höchste zu erheben. Damit wir aber eine solche Bedeutung zu erkennen vermögen, wollen wir, vor weiterem Eindringen in die Sache, zuerst untersuchen, was zur Entwicklung der höchsten Vorzüglichkeit gehöre, die in unserem Gemüthe nicht blos Behagen, sondern auch Bewunderung erzeugt. Drei Dinge also sind es (soviel

ich glaube), die eine solche Vollendung hervorzubringen haben: der Ausdruck, die Lebendigkeit, die Schönheit. Nur bedenke man, dass ich nicht von jenen Erfordernissen, welche der Bildhauerkunst eigen sind, als da sind: die Zeichnung, das Ebenmass der Glieder, die Verhältnisse des menschlichen Körpers, reden will; denn man begreift ohnehin, dass alle diese und noch andere Bedingungen der Sculptur bei einem so ausgezeichneten Künstler, wie es Donatello gewesen, vorhanden waren. Sowie aber die Schriftsteller über die Redekunst anders die Eigenschaften des Redners und anders jene der Rede selbst nennen, so wollen auch wir den Ausdruck, die Schönheit, die Lebendigkeit als Fertigkeiten des Bildhauers und nicht als Wesenheiten der Bildhauerkunst bezeichnen, da man diese von keinem Meister erlernt, sondern nur durch hohes Talent im Geiste erfasst und in den Kunstwerken zum Ausdrucke bringt. Und fürwahr, wer sieht nicht, dass gar viele Künstler in anderer Richtung vorzüglich und eigenthümlich gewesen sind, wie: Andrea Verocchio, Lorenzo Ghiberti, Filippo di Ser Brunellesco? dass aber die Werke derselben (obwohl als von tüchtiger Meisterhand geschaffen und höchst lobenswerth anerkannt) gerade bezüglich der erwähnten Eigenschaften, die Donatello wunderbar bethätigte, von diesem vortrefflichen Künstler offenbar übertroffen wurden? Daher erscheint es sehr natürlich, dass wir lieber von jenen Eigenschaften, welche Donatello insbesondere besass, als von jenen allgemeinen sprechen, die bei mehreren Künstlern vorkommen. Wir beginnen von dieser Statue und deren Vortrefflichkeit in jener Weise zu reden, welche dem Gegenstande entspricht, und so bin ich überzeugt, dass man bei Betrachtung von so viel Vollkommenheit finden wird, sie sei nicht nur den neueren Schöpfungen nicht untergeordnet, sondern sogar den alten gleich, wenn nicht noch höher zu stellen. Um dies leichter zu zeigen, müssen wir vorher im Allgemeinen den Ausdruck und dann Dasjenige folgerichtig behandeln, was dem Zwecke dieses Tractates entspricht. Es ist einleuchtend, dass der Ausdruck eine der hervorragendsten und edelsten Eigenschaften ist, welche Statuen vollkommen und fast lebendig erscheinen lassen; denn er ist es, der die Gedanken des Geistes und die innere Natur, sowie alles Dasjenige offenbart,

was der Künstler vorbringen und was er vermeiden will. Er verleiht in wunderbarer Weise dem Aeusseren den Stempel des menschlichen Antlitzes, belebt es und charakterisirt es derart, dass es nicht anders als wie beim Menschen sein kann, und sich als Das, wenn nicht durch Worte, doch wenigstens durch seine Physiognomie gebe.

Es waltet kein Zweifel darüber, dass die Leidenschaften der Seele vielfach auf den menschlichen Körper einwirken, und dass sie oft, genau wie sie sind, in der äusseren Erscheinung sich verkünden, so zwar, dass sie, auf dem Fleische ausgeprägt, die Nacht und Dunkelheit unserer Gedanken, wenn man genau aufmerkt, beleuchten, und das innere Gemüth, wie mit einem Finger, bezeichnen. Dies kann man alle Tage beobachten; denn Derjenige, der kurz vorher noch von Zorn und Kraft geröthet war, erscheint kurz darauf bei einer Gefahr, wo er um sein Leben fürchten muss, ganz scheu und mit blasser Stirne. Hier diese Antlitze zeigen uns bald den Ausdruck der Klugheit, bald den Ausdruck der Grossmuth, bald auch, wie es oft vorkommt, jenen des Gegentheils. Es ist der Ausdruck ein fester Vorsatz, welcher, durch die Natur erweckt, von ihr frei gehandhabt und, da er in unserem Gemüthe wurzelt, zur stetigen Gewohnheit gemacht wird, so zwar, dass er bald die Lebenseigenthümlichkeit im Menschen bildet, so wie man beispielsweise von Jemandem sagt, dass er sittlich oder unsittlich sei. Obwohl indessen der Ausdruck im Menschen durch Verschiedenes zum Vorschein gelangen kann, so haben wir nur von Dem zu sprechen, was dieses Ziel am entschiedensten und ganz besonders fördert, nämlich: von der Gesichtsbildung. Gleichzeitig muss hier bemerkt werden, dass, nachdem als Ausdrucksarten das Wiedergeben alles dessen zu gelten hat, was das Wesen des menschlichen Lebens ausmacht, oder was sich in unserem Gemüthe dahin gestaltet; und nachdem Malerei und Sculptur bestrebt sind, die im menschlichen Gesichte vorhandenen Spuren jener Ausdrucksarten, nicht aber diese selbst zu imitiren, auch wir, nach dem Vorgange des Philosophen, als Ausdrucksarten nicht blos jene Spuren und Zeichen, sondern auch die Imitirungen derselben, welche von Gemälden und Sculpturen vorgeführt werden, bezeichnen wollen. Diese Spuren und Zeichen enthüllen also unser Gemüth und unsere

Gesinnungen, welche selbst allerdings durch keinen Stoff dargestellt werden können, dennoch aber Wirkungen erzeugen, die es ermöglichen, dass man, wie Petrarca sagt, das Herz auf der Stirne lese. Doch kann es mitunter auch vorkommen, dass Dasjenige, was bei Menschen bald mittelst der Gliedmassen, Bewegungen und Worte derselben, bald auf ihrer Stirne zum Ausdrücke gelangt, das Gesagte theilweise nicht bestätige, und dass die Ausdrucksarten des Antlitzes den Worten, jene des Körpers dem Gemüthe nicht entsprechen. . . . Wohl ist es wahr, dass eine kleine und hagere Statur mit dem Ausdrücke, der ja im Antlitz sich ausprägt, nichts zu schaffen hat; dennoch benimmt uns eine solche den Glauben, dass dahinter irgend welche Kraft vorhanden sei; so auch, wo eine gewisse Majestät der ganzen Erscheinung fehlt. Darauf nun verwenden die Künstler ihr ganzes Studium, und sobald nur Spuren des Höheren auf dem Antlitze vorhanden sind, fügen sie aus Eigenem bei, damit dieser innere Werth auch an der äusseren Gesammterscheinung erkannt werde. Es hat Einige gegeben, auf deren Antlitz während ihres ganzen Lebens derselbe Ausdruck bemerkt wurde, wie man dies von Sokrates vielseitig behauptet. Bei diesen, glaub' ich, dürften die von den Malern und Bildhauern zu überwindenden Schwierigkeiten leichtere sein als bei Solchen, welche fortwährend von vielen und verschiedenen Gedanken oder Empfindungen, innen beschäftigt, gleichsam auch mit vielen und verschiedenen Ausdrucks-Schattirungen im Antlitze wechseln. Aehnliches ward, wie Plutarch erzählt, bei Demetrius, einem der Nachfolger des Alexander, bemerkt; denn auf dem Antlitze dieses grossen Königs war nicht nur Anmuth, sondern gewöhnlich auch Ernst und Strenge, und zwar so abwechselnd ausgedrückt, dass von den vielen Malern und Bildhauern, welche ihn abzuconterfeien versuchten, es keinem, trotz aller Mühe, jemals gelang, ihn vollkommen getroffen wiederzugeben. Indem nämlich die eine oder die andere dieser Ausdrucks-Schattirungen, sei es dem Pinsel, sei es dem Meissel, sich entzog und des Künstlers Aug' und Hand nicht mehr als eine derselben auf einmal erfassen und vorbringen konnte, so erschien das Ebenbild auch minder ausdrucksvoll als das Original und demselben nicht ganz ähnlich. Doch lässt sich darum

nicht weniger feststellen, dass der Ausdruck bei Statuen als eine sehr edle und sehr wichtige Eigenschaft zu betrachten ist. Ist es doch Thatsache, dass, wenn ein berühmter und tüchtiger Mensch sich in Gegenden befindet, wo er, seinem Aeussern nach, nie gesehen wurde, er dennoch von Allen als solcher erkannt und bewundert wird, da sich seine Vorzüge und Eigenschaften in der Persönlichkeit derart ausdrücken, dass dessen Inneres selbst von den Augen Derjenigen erfasst wird, die sein Leben und seine Sitten nur vom Hörensagen kannten. Daher sagt Virgilius, indem er von Aeneas, der ein gewinnendes Aeussere besass, spricht, dass Dido, als er vor derselben erschien, von seinem Anblicke sogleich betroffen ward und voll Bewunderung war, da sie ihn im Gedanken augenblicklich nach dem Aeusseren so beurtheilte, wie er wirklich war. Ebenso erzählt Titus Livius, dass, als die zwei tapferen Heerführer Scipio und Hannibal, die sich früher nur durch den Ruf ihrer tapferen Thaten gekannt hatten, vor ihren Heeren zum Parlamentiren zusammentrafen, vor Beginn der Verhandlungen, sich gegenseitig bewundernd, gleichsam vor Staunen und Ergriffenheit einige Zeit schweigsam verblieben. Da sie einander früher nur durch viele Kriegssereignisse und viele Waffenthaten bekannt worden waren, wurden Beide, da sie nun von Gesicht zu Gesicht ihre Persönlichkeit gegenseitig erblickten, durch die Einsicht, dass Jeder von ihnen den Stempel der gekannten Heldenthaten an sich trug, derart von Staunen erfasst, dass es Noth that, vor der gewünschten Besprechung eine Pause eintreten zu lassen.

Da es nun in längstvergangenen Zeiten Männer gab, die im Leben durch Vorzüge Alle überragten, wie Alexander der Grosse, Caesar, Pompejus, Scipio, und vor nicht langer Zeit der grosse Gonzalvo, der hochherrliche Lorenzo von Medicis, Cardinal Bembo; Andere wieder, die, von der gewöhnlichen Lebensweise nicht abweichend, ein mittelmässiges Dasein führten, und endlich Solche, die, ohne Vorzüge, hinter den Anderen zurückblieben, so wurden Dichter, Maler und Bildhauer von jeher veranlasst, diese drei Menschengattungen möglichst genau und sorgsam zur Darstellung zu bringen. Jene Künstler aber, welche die bessere Gattung mit der dem Dichter eigenen Imitations-

gabe conterfeien, nehmen einen höheren Rang ein, als jene, welche die mindere zur Darstellung bringen. Denn Letztere, ich meine Jene, welche die Minderen ihrer Zeit vorführen und von allgemeinen Standpunkten ausgehen, gleichen den Geschichtenschreibern, die ja doch, wie es Jedem einleuchtet, den reichbegabten Dichtern nachstehen. Ich will hier nicht genau untersuchen, ob etwa die Wirkung der Sprache noch mächtiger als jene des Antlitzes sei; uns muss es genügen, zu wissen, wie diese eine derartige ist, dass Statuen ohne sie ihrer eigentlichen Bedeutung entbehren und mehr zu einer Steinmasse als zu Menschengebilden werden. Und so darf man auch nicht annehmen, dass Statuen nicht ebenfalls, gleich lebenden Menschen, jener Wirkung fähig seien, die da anzuregen vermag. Sie sind im Gegentheile einer solchen Wirkung in hohem Grade fähig und üben dieselbe auf das Gemüth oft derart aus, dass dieses dann ganz anders als früher sich manifestirt. Denn, was anders, denke man, mag es gewesen sein, was einst Caesar, der, in Spanien eine Statue Alexander des Grossen erblickend und wohl fühlend, dass er selber noch nichts so Grosses und Ruhmenswerthes vollführt habe, in bittere Thränen zerfloss, zu diesem Schmerze gebracht, was anders als der königliche und herrliche Ausdruck jener Statue? ein Ausdruck, welcher, das zu hohen Thaten schon geneigte Gemüth Caesar's schnell ergreifend, diesen in einer Weise begeisterte, dass er fast über alle Krieger der Welt die Palme davontrug. Nicht umsonst und nicht ohne allen Grund pflegten die Edlen Roms in ihren Hallen die Bildnisse Jener aufgestellt zu halten, welche entweder durch häusliche Tugend oder durch besondere Verdienste, sei es im Kriege, sei es in der Civilverwaltung, sich ausgezeichnet hatten. Beim Anblicke jener Männer vorzüglicher Natur entflammten sich ihre eigenen Gemüther so zu ähnlicher Tüchtigkeit, dass sie sich nicht zufrieden gaben, bis sie nicht theilweise dasselbe geleistet, für was sie jene Grossen bewunderten. Sagt doch Cicero in jener ausgezeichneten Rede, die er gegen Marcus Antonius hielt, vielleicht um eben die dem Ausdrücke innewohnende grosse Macht zu zeigen, dass nicht dessen Rath, wohl aber die Statuen der Verstorbenen den Cassius und die beiden Brutus aufstachelten, neue Thaten zu wagen und die Waffen gegen

Caesar zu erheben, um ihn gleichzeitig des Lebens und der Herrschaft über Rom zu berauben. Aus diesem Grunde und weil der Ausdruck in der Malerei und in der Bildhauerei so mächtig wirkt, ermuntert der Philosoph in seiner „Poetik“ die Jugend, eher jene Kunstwerke, welche den Ausdruck der Besten bieten, als anders geartete zu betrachten; damit eben, wenn in ihrem Gemüthe Neigungen erweckt werden sollen, es solche seien, welche unzweifelhaft geeignet sind, sie auf die Bahn des Guten und der Vollkommenheit zu lenken. War dies aber schon zu jeder Zeit angezeigt, so ist es für Maler und Bildhauer doppelt in dieser Zeit, wo die Künstler in ihren Gestaltungen nicht blos den Ausdruck der besten Menschen oder der Heroen, sondern auch übermenschliche und göttliche Ideen verdolmetschen müssen, auf dass die Seele sich zu Frömmigkeit und Gottesliebe erhebe. Nachdem wir nun vom Wesen des Ausdruckes und davon gesprochen haben, wie derselbe bei Statuen hier, dort bei lebenden Menschen sich zeige und wie er oft in den Gemüthern der Anderen sich abspiegle, müssen wir jetzt darthun, um sodann auf die Vortrefflichkeit der Statue des heiligen Georg überzugehen, dass nicht jeder Ausdruck auch jeder Statue entspricht, vielmehr nur derjenige gebühre, welcher der abgebildeten Persönlichkeit eigen ist. Wie unpassend würde sich bei einer lebenswürdigen Frau, sei es, dass sie lebt, sei es, dass sie statuarisch dargestellt sei, ein Ausdruck voller Strenge oder Feindseligkeit anstatt eines Ausdruckes der Bescheidenheit und der Milde ausnehmen! Welche Anregung sollte uns zu Theil werden, wenn ein junger Mann, der tapfer und kriegerisch gesinnt zu erscheinen hätte, uns mit dem Ausdrucke der Furchtsamkeit und der Scheu vorgeführt werden würde? Gewiss, gar keine; denn, nachdem jedes dieser Gebilde die Eigenart der Natur verleugnet, so ist es zu offenbar, dass es nur gewaltsam auf die Gemüther wirken kann. Es ist somit dringend nothwendig, dass die Künstler, wie schon die Natur selbst uns ermahnt, genau aufmerken, welchen Ausdruck sie ihren Figuren verleihen sollen, damit dieselben keine Fehler und keine Widersinnigkeiten zeigen, die unserem Auge Langweile und Verdruss bereiten könnten. Sieht man nicht deutlich, dass, nachdem kleinen Kindern weder Kraft noch Klugheit,

Greisen aber weder Lieblichkeit noch Leichtigkeit eigen ist, die Natur ihnen ebenfalls nichts davon auf die Stirne gedrückt hat, und sie, sozusagen wie eine weise Lehrerin, nicht mit unpassenden Zeichen versehen hat?

Aus dem bisher Gesagten geht also hervor, wie sehr darauf zu sehen ist, dass der Ausdruck bei den Statuen ein eigentlicher, natürlicher sei, so dass er nicht als Anderen entnommen, wohl aber als aus der Figur selbst entstanden und entwickelt erscheine. Dann wird er uns auch anziehen und so mit Wohlbehagen und Rührung unsere Seele erfüllen, als wäre Dasjenige, was wir betrachten, lebendig, beweglich, und als wenn es, wie durch ein Kunststück, zu uns spräche. Und nun können wir, gestützt auf Alles, was über den Ausdruck bisher erörtert worden ist, leicht die Vortrefflichkeit und Vollendung unseres Künstlers darlegen, sowie auseinandersetzen, wie prächtig und mit welchen feinen und wunderbaren Intentionen der heilige Georg gebildet worden ist. Und fürwahr: ich glaube kaum, dass man irgendwie noch daran zweifeln könne, dass unter den angedeuteten Kunstwerken jene hervorragender und werthvoller sind, welche mit Ausdruck begabt erscheinen, als jene, denen derselbe entweder ganz oder theilweise abgeht. Denn was auch vermöchten Statuen Grösseres und Wundervolleres zu leisten (wie schon einmal gesagt ward), als uns die Seele, die Gedanken und, mit einem einzigen Ueberblicke, fast das ganze Leben, wie es gelebt werden soll, zu zeigen? Gewiss, so wie die Freundschaft dann einen höheren Werth erhält, wenn der eine Freund wechselseitig dem andern seine Gedanken und das Geheimniss seiner Seele offenbart, ebenso sind jene Statuen, welche den Ausdruck lebendig an sich tragen, die besseren und beachtenswertheren. Im heiligen Georg aber, der mit so edlem Kunstsinn von Donatello ausgeführt wurde, liegt nicht nur Ausdruck, sondern auch jenes Etwas, das, fast göttlich, nur den Besten gelingt, und das mit so eigenthümlicher Lebendigkeit ausgeprägt erscheint, dass es den Marmor, aus dem es entquillt, bezwingend, obwohl dieser stumm und gefühllos ist, dennoch durch die Wirkung jener Stirne und durch die Wiedergabe des grossherzigen und tapferen Sinnes nicht zu schweigen, sondern vielmehr zu sprechen und sich zu regen

scheint. Wie viel Lob nun in solcher Beziehung unser trefflicher und vor Allem ausgezeichnete Künstler verdiene, lässt sich nach meiner Ansicht nicht schwer beweisen. Wenn schon jene Maler ausserordentlich gefeiert werden, welche mit besonderem Geschick und mittelst der Lebhaftigkeit der Farben den Ausdruck mehr als in gewöhnlicher Weise zum Vorschein bringen, was wird man erst über Jene sagen müssen, welche diesen Ausdruck dem Marmor aufprägen, wobei weder Leichtigkeit der künstlerischen Behandlung, noch die Mischung von Farben ihm zu Hilfe kommen; wo vielmehr das künstlerische Schaffen, noch durch die Härte des Materials und die Schwierigkeit der Behandlung gehemmt wird, lauter Dinge, die nicht beseitigt werden können und bezüglich welcher daher ein Loswerden derselben ganz unmöglich ist? Hier muss fürwahr das Lob bedeutend gewichtig ausfallen, da jene Künstler durch sinnige Auskunftsmittel bald des Talentes, bald der technischen Gewandtheit sich derart zu helfen haben, dass weder Härte noch Schwierigkeit ihnen schaden, noch hinderlich sein können. Vor Allem gross wird aber jenes Lob sein müssen, welches dem hohen Talente und der Vollendung im Schaffen Donatello's gebührt. Denn er brachte durch ausserordentliche Kunstfertigkeit, ja, man könnte fast sagen durch malerische Weichheit, im harten Marmor einen so hohen Ausdruck hervor, dass, wer denselben nicht sieht und klar erkennt, als ein in der Nacht der Ignoranz Wandelnder, als ein jedwedem Verständnisse Unzugänglicher bezeichnet werden muss. Der im heiligen Georg mit so viel Tüchtigkeit vorgebrachte Ausdruck ist derart, dass er durch Grösse der Wirkung zu allen hohen und erhabenen Dingen drängt. Darum können wir auch sagen, dass dieser besondere, hier besprochene Ausdruck sich vor Allem auf Kraft basirt, und da solche in kriegerischen Dingen so viel bedeutet, so hat der Künstler, der eben dahin zielte, ganz richtig die Stirne mit grossem Glücke erhaben dargestellt und nach dem Masse der Kraft geformt, so zwar, dass jeder andere Künstler nebst den vielen anderen Vorzügen, die gleichsam das Gesetz der tüchtigen Arbeit vertreten, schon das allein beachten, bewundern und verehren soll. Indessen darf man nicht glauben, dass diese Statue blos wegen des Ausdruckes vortrefflich sei; nein, sie ist es bestimmt

darum, weil jeder Theil an ihr, sowohl an und für sich genommen, als auch mit Beziehung auf die übrigen Theile, schön und nicht bloß vom Standpunkte der Kunst, sondern auch von jenem der Natur aus bewunderungswürdig erscheint, und von letzterer gleichsam approbirt wird. Damit aber weder im Gesichte, noch im Seelenausdrucke eine Ungleichheit zum Vorscheine käme, welche (wie ich denke) immer Hässlichkeit erzeugt, vertheilte der Künstler die Ausdruckshoheit des Antlitzes auch auf alle übrigen Theile des Körpers und verband und zergliederte sie gleichzeitig in unglaublich schöner Weise. Und in Wahrheit: wer das Werk genau betrachtet, wird ohne Zweifel erkennen, dass Arme, Kopf, Hände, Beine, Füße und Brust so künstlerisch, so vortrefflich mit einander harmoniren und so ausgezeichnet dem Gesichte entsprechen, dass, selbst wenn ein Theil vom anderen getrennt oder abgebrochen werden sollte, er dennoch als ein Glied eines tapferen, kriegerischen und hochgesinnten Mannes erscheinen würde. Der Philosoph verlangt in seiner „Poetik“, die Schriftsteller mögen sehr darauf sehen, dass der Ausdruck der Gedichte ein berechtigter, und dem, was wahr oder wahrscheinlich ist, entsprechender sei; man erkennt nun deutlich, dass dieses Gesetz von Donatello beim heiligen Georg mit hohem Verständnisse befolgt ward, da hier alle Gliedmassen in massvoller Uebereinstimmung mit dem Ausdrucke harmoniren, und jedes von ihnen nicht nur zum anderen passt, sondern zu demselben, förmlich naturgemäss, nothwendig gehört. Das muss uns zum sprechenden Zeichen dienen, dass die Statue selbst, sowohl wegen ihrer einzelnen Theile als auch wegen ihres Ausdruckes, vollkommen und bewunderungswerth ist. Sieht man dieselbe an, so entsteht in uns nicht bloß kein Unbehagen, sondern vielmehr ein angenehmes Gefühl, denn der Anblick der Schönheit, verbunden mit Lebhaftigkeit, erhebt uns fast mit Gewalt zu derselben Empfindung, welche an der Statue so vortrefflich ausgedrückt ist. Ausserdem, wie es im gewöhnlichen Verlaufe der Dinge geschieht, dass, wenn uns ein Mann begegnet, dessen Person zwar kräftige und männliche Formen nachweist, dessen Stirne aber einen niedrigen und feigen Ausdruck bietet, er uns Langweile und Verdruss bereitet und uns durchaus keine grossherzigen

Thaten erwarten lässt; so würde ebenfalls bei dieser Statue genau dasselbe geschehen, wenn sie sich eben in jener Weise gäbe. Da aber hingegen bei ihr die Schönheit jedes einzelnen, noch so kleinen Theiles Langweile und Verdruss bannt, so erscheint das Werk Jedem beachtenswerth und bewundernswerth. Wäre an demselben irgend welches hässliches Merkmal, würde dasselbe, wenn noch so geringfügig, sich sogleich zeigen und manifestiren, und nicht blos die Gliedmassen, sondern auch der entsprechende Ausdruck hätten darunter zu leiden. Da nun die Erhabenheit nach grossen und hohen Dingen strebt und alles Hässliche, alles Niedrige hasst und meidet, so hat Donatello, der eine vollendete und besonders schöne Statue bilden wollte, Alles, was unschön und unziemlich erscheinen konnte, verbannend, alle Reize der künstlerischen Darstellung vereinigt und sie sodann derart klug vertheilt, dass jedes Einzelne auf seinen eigenen Platz kam und in jeder Bewegung, in jedem Zuge dem Gesamtausdrucke sich anordnete. Nicht erfolglos blieb solcher Vorgang; vielmehr verräth jetzt jeder einzelne Theil, wie das Ganze, zu dem sie gehören, hohes und edles Empfinden, wobei der so lebendig vorgebrachte Ausdruck von wunderbarer Empfindungshoheit sozusagen laut spricht. Was aber liesse sich über die seltene Macht dieser Figur sagen, in Anderen, d. i. in Jenen, welche sie betrachten, dieselbe Empfindung, die an ihr ausgedrückt ist, zu erwecken? Wohl wissen Solche, die billig denken und in der Sache Kenner sind, was Donatello in dieser Beziehung geleistet hat; denn Niemand existirt, der nicht bezeuge, nicht bestätige, wie der hohe Ausdruck des heiligen Georg niedrige und gemeine Gefühle aus dem Inneren verdränge und an ihrer Stelle hohe und edle hervorrufe. Jene Statuen, welche vor Allem einen höheren Grad von Ausdruck bieten, sind es, die in Folge dessen eine gewisse Beweglichkeit, sozusagen das Leben selbst wiedergeben und im Zuschauer edle Empfindungen erwecken, was eben das beste und höchste anzustrebende Ziel ausmacht. Denn die Kunst schöpft aus dem Ziele ihre Grösse, und wenn dieses ein gutgeartetes ist, so haben die übrigen Dinge nur einen untergeordneten Werth. In dieser Beziehung wird Leonardo da Vinci wegen jener Schlange ungemein gelobt, die er so wild und

furchtbar in der Erscheinung darstellte, dass, wer sie zuerst erblickte, erstaunt und erschreckt zurücktrat, aus Angst, dass er von dem Gifte, welches von jenem Thiere so naturgetreu ausgespritzt wurde, getroffen und getödtet werden könnte. Aehnliches geschah, ich meine, was Zweck und Wirkung anbelangt, beim Bilde des Papstes Paul III., gemalt von Tizian. Als dasselbe nämlich, zur Erhöhung des Firnissglanzes, der Sonne ausgestellt wurde, bewog es jeden Vorübergehenden (so lebendig wahr erschien das Bildniss), sich vor ihm zu verbeugen und ehrerbietig das Haupt zu entblößen, nachdem es dieselbe Wirkung hervorbrachte, welche die Majestät eines lebenden Fürsten durch Grösse und Weihe zu erzeugen pflegt. Gebührt aber auf diesem Gebiete irgend welchem Künstler eine besondere Beachtung, so ist wahrhaftig Donatello jener Künstler, welcher hierin durch alle Vorzüge der Kunsttechnik und vor Allem durch Wirkung des Ausdruckes den alten und neuen Künstlern nicht nur gleichkommt, sondern sie auch Alle, nach meiner Ansicht, weit übertrifft. Mögen daher begabte Jünglinge dies beachten; mögen sie die Augen der Seele ganz besonders auf den Statuen dieses Künstlers haften lassen, an welchen sie Gemessenheit, Kraft, Würde und jeglichen höheren Ausdruck unnachahmlich meisterhaft ausgeprägt finden können; vor Allem aber werden sie am heiligen Georg hohen Gedankenflug, Grösse und Erhabenheit antreffen. Glaube ja Niemand, dass solcher Eindruck etwas Gleichgiltiges oder wenig Beachtenswerthes sei, denn die Wirkung auf die Phantasie, welche im Gemüthe und sogar am Aeusseren viel vermag, lässt die einmal gesehenen Gebilde festhalten, und deren Eigenschaften leicht einprägend, formt sie auch das Gemüth darnach. So darf Niemand erwarten und fürchten, dass, wenn seine Augen auf den Werken des Donatello ruhen, er ähnliche sündhafte und unreine Eindrücke davon trage; im Gegentheile: indem er dort Kraft, Würde und Hoheit vorfindet, wird er selbst angeeifert werden, sich zu veredeln und jene Vorzüge nachzuahmen. Unser Künstler ward indessen nicht allein bewunderungswürdig im Wiedergeben des Ausdruckes blos beim heiligen Georg, sondern bethätigte sich auch bei anderen Schöpfungen als vorzüglich und vortrefflich. So seine broncene Judith, welche, nebst den anderen Vorzügen,

die sie auszeichnen, mit Rücksicht darauf, dass Frauen ähnliche Thaten nicht zu vollbringen gewohnt sind, eine ungewöhnliche Kühnheit und Kraft, verbunden mit einer gewissen, ihr von Gott verliehenen Stärke aufweist, die dafür sprechen, dass sie sich weder ob der vollbrachten grossen That, noch ob des wilden Hauptes, das sie in Händen hält, fürchte, sich vielmehr in jugendlicher Zuversicht dessen freue. Und wie könnte man ferner genügend den Ausdruck der Frömmigkeit und des Ernstes beim heiligen Marcus, dem Evangelisten, loben? Man erkennt an ihm eine solche Fülle von Güte und frommer Klugheit, dass er schon darum Denjenigen uns treu darstellt, welcher durch Schriften von den Thaten Christi und von unserem Glauben mit göttlicher Offenheit Zeugniss ablegte. Was liesse sich Entsprechendes von dem grossen Werthe und dem hohen Sinne sagen, die sich im Ausdrücke der Statue des Gattamelata aus Narni, welche Statue er im Auftrage der Signoria von Venedig verfertigte, mit so viel Kunstvollendung manifestiren? Wohl kann sich Padua, wo jene Statue aufgestellt ist, dessen rühmen, dass sie der Grösse der Werke Desjenigen sich erfreut, welcher zu allen Zeiten gepriesen und gefeiert war und sein wird. Auf der Stirne dieser Statue ist mit grosser Lebendigkeit die muthige, kriegerische Seele, im Einklange mit dem Charakter aller anderen Theile des Körpers, zum Ausdruck gebracht; es scheint fast, als sollte man das Wiehern des stolzen Pferdes, das er lenkt, unversehens in der Luft widerhallen hören, so vollendet wahr ist die ganze Arbeit. Dennoch erscheint die Statue des heiligen Georg über allen anderen Statuen erhaben und vollkommen. Mit ihrem Ausdrücke von Hoheit, harmonisch verbunden mit dem Adel des Ganzen; mit jener Wirkung, die ihr eigen ist, was sie selbst ausdrückt, in Anderen zu schaffen oder wachzurufen, wie nicht minder Seelengrösse zu wecken; mit ihrer ungeschminkten Natürlichkeit, so echt, als gehörte sie dem wirklichen Leben; dazu mit der an ihr zusammentreffenden Vereinigung aller Schönheitsmomente, welche dem bezüglichen Ausdrücke entsprechen, überragt jene Statue beiweitem alle Arbeiten und alle Leistungen anderer Künstler. Kaum wird man an anderen Statuen nach Dem, was alte und neue Schrift-

steller, ausgenommen über die Malerei, in Sachen der Kunst geschrieben, finden, dass der Ausdruck jemals so vortrefflich wiedergegeben worden sei. Der Malerei allerdings, da sie den Ausdruck mit grösserem Glücke, aber auch mit leichter Mühe zum Vorschein bringt, werden alle Lobsprüche, alle Ehren zu Theil. Donatello hat uns dennoch, mit der Tüchtigkeit seines Talentes alle Schwierigkeiten besiegend, im harten Marmor einen wahrhaft königlichen Ausdruck, voll erhabener Weihe, voll göttlicher, der Jugend entsprechender Kraft geschaffen, bei welchem jedoch nirgends die Mühe zu der Leichtigkeit, die Kunst zur Natur, die Geistesgedanken zu den Körperformen im Widerspruche stehen. Dank seinem Schaffen, brauchen wir also uns wenig um die Kunstfertigkeit der anderen alten und neuen Künstler zu kümmern, nachdem er an allen seinen Gebilden, nebst der ganz besonderen Kenntniss von der gesammten Kunsttechnik, die er besass, dort, wo es nöthig war, auch die volle Wirkung des Ausdruckes mit edlem und anmuthigem Kunstgriffe zum Vorschein gebracht, d. h. er hat uns die Gedanken und die Gefühle Desjenigen angedeutet, den er darzustellen sich vornahm. Und um nun jene höchste Vollendung zu berühren, zu welcher Donatello die Statue des heiligen Georg auf noch nie gesehene Weise erhob, sage man doch: erkennt man nicht offen an dieser Statue ein ungewöhnlich überirdisches, heroisch-göttliches Antlitz? Dieser Vorzug aber, obwohl derselbe durch sein edles Wesen alle anderen übertrifft, ist nur selten bei Anderen zu finden; dafür aber begegnet man gar oft jenem höchsten Fehler, den man Wildheit oder Rohheit nennt. Da es nun sehr schwer gelingt, jenen heroischen Zug an lebenden Menschen zu finden, so wird es für jeden Künstler doppelt schwierig sein, den entsprechenden Ausdruck zu ersinnen. So hat Phidias, der grosse und souveraine Bildhauer unter den Alten, als er Jupiter's Statue bilden und jenen Ausdruck, von welchem wir eben sprechen, in hohem Grade darstellen wollte, nachdem er ihn an den damals lebenden Menschen nicht vorfand, sich auf die Worte Homer's gestützt und darnach ein Antlitz voll göttlicher Majestät geschaffen. Das that auch, wie Viele versichern, Michelangelo Buonarroti, welcher, Charon's Bild malend, das von grausamer Art und

wuthentbrannt erscheinen musste, sich an jene Schilderung Dante's hielt:

Mit feur'gen Augen sammelt Teufel Charon
Gebieterischen Wink's die Seelen alle,
Schlägt mit dem Ruder Jeden, der da zaudert.

Wunderbar beredet war diesfalls Leonardo da Vinci, nach Allem, was bezüglich des staunenswerthen Abendmahl-Bildes verlautet, das er in Mailand gemalt hat. Er brachte dabei an den Aposteln den Ausdruck so edel zum Vorschein, dass ihm dafür von Allen stets das grösste Lob gespendet wurde; aber beim Kopfe des Christus, wo er beherrschende Schönheit, staunenswerthe Majestät und jedwede überirdische Vollendung ausdrücken wollte, vermochte er nicht seine Intentionen zu verwirklichen, und da er mit seinem Denken nicht ausreichte, denselben würdig zu entsprechen, so liess er jenen Kopf lieber unfertig und unvollendet. Donatello jedoch, obwohl von der Unfügsamkeit des Steines gehindert, erzielte, wie mir scheint, in seinem Geiste die Idee göttlicher Erhabenheit und himmlischer Weihe, wie sie einem echten Streiter Gottes, der zu dessen Ehren kämpft, geziemen. Daraus geht klar hervor, wie bedeutend die Kraft seines Talentes im Hervorbringen eines heroischen, übermenschlichen Ausdruckes war, nachdem er einen solchen auch noch mit den Gliedmassen und sogar mit jenem bewegten Wesen in Harmonie zu bringen verstand, das eine solche Statue ganz besonders bedingt. Mit Recht legen die Schriftsteller viel Werth auf das, und wissen aus der Bewegung und Haltung der Person anzugeben, wie und wer Diejenige sei, von welcher gesprochen wird. So sagt Virgil nicht, indem er Venus, als jagende Nymphe gekleidet, ihren Sohn Aeneas in einem Walde begegnen lässt, dass dieser, obwohl er ihr Gesicht lange betrachtet hatte und mit sich selbst zu Rathe gegangen war, sie darnach erkannt habe; wohl aber, dass sie durch Gang und Bewegung als die sich verkündete, die sie war. Daher hat auch unser vortrefflicher Künstler, genau wissend, wie viel zur höchsten Vollendung ein solcher Vorzug, ich sage nicht, der eigentlichen Bewegung, sondern des Scheines einer Bewegung, beitrage, alle Theile in diesem Sinne meisterhaft geordnet; und sowie Virgil die Göttin Venus aus dem

Gänge erkennen lässt, so lässt Donatello beim heiligen Georg durch die überirdische Bewegtheit des Ganzen den heroischen und übermenschlichen Ausdruck desselben zum Vorschein kommen. Darum eben können wir behaupten, dass dieses Kunstgebilde durch die Macht jenes Ausdruckes, der allein schon alle Vorzüge und alle Vortrefflichkeiten in sich vereinigt, ein so hervorragendes sei, dass kein anderes Werk jenes nicht nur nicht übertreffe, sondern nicht einmal erreiche, und dass Donatello in diesem Punkte bei allen seinen Arbeiten, zunächst aber beim heiligen Georg, mehr Lob und Anerkennung als alle anderen Künstler verdient. Die Formen sind da beifallswürdig, das heroische Aussehen von grosser Bedeutung, die Kunstfertigkeit eine tiefeingreifende, unerschöpflich die gestaltende Phantasie, der Ausdruck im bezwungenen Marmor ein ausserordentlicher, die Wirkung aber über das gewöhnliche Mass derart mächtig, dass dieselbe, aus hartem Stein lebendig sprechend, geeignet ist, den Zuschauer hinzureissen und ihn zu dem zu bekehren, was durch sie ausgedrückt ist. Denkende Menschen behaupten nun, wenn sie solchem Können in der Kunst begegnen, wenn sie die von demselben ausgehende Macht der Wirkung an sich fühlen, dass ein Etwas dies Alles vermocht habe, das, als höhere Wunderkraft, noch mächtiger als selbst die Kunst an und für sich ist. Denn nach menschlichem Urtheile reicht keine irdische Kraft zu so erhabenem Ziele aus; fühlt, empfindet man aber dennoch eine solche unerklärliche Wirkung, so muss man zugeben, dass nicht die Kunst allein, sondern eine göttliche Begabung, ein seltenes Talent das Alles ermöglicht habe. Glücklicher Marmor, der du von einem so grossen Künstler gestaltet wurdest! Stolzer Gedanke, der du solche Höhe erreicht hast! Erhabener Geist, der du dich in so festen Stoff einprägtest! Wenn schon bei Lebenden der Ausdruck beachtenswerth erscheint, so ist er, wenn er edel, heroisch und göttlich dargestellt, bewunderungswürdig im Marmor, wo er sich den Anderen als bleibendes Beispiel menschlicher Grösse und Kraft bietet. Da wir nun zur Genüge vom Ausdrucke, vom Wesen desselben in der Natur, bei der Malerei und bei der Sculptur, wie nicht minder von dem besonderen Ausdrucke gesprochen haben, welcher an der Statue des heiligen Georg ersichtlich ist, so gehen wir jetzt

zum zweiten Theile dieses Tractates, d. h. zur Lebendigkeit über, von der, wie schon angedeutet wurde, wir sehen werden, dass auch sie hier eine seltene und staunenswerthe ist.

VON DER LEBENDIGKEIT.

Es liegt wohl auf der Hand, dass alle in die Kategorie des hier Besprochenen fallenden Kunstwerke weder Schönheit, noch Vollkommenheit in hohem Grade zeigen könnten, wenn deren einzelne Theile und Glieder von der Lebendigkeit nicht Werth und, sozusagen, Leben erhalten würden. Wenig, ja geradezu nichts müsste es ihnen dann nützen, alle Vorzüge der Kunst an sich vereinigt zu haben, wenn sie auch nicht in der Weise ausgefallen wären, dass beim aufmerksamen Prüfen und Betrachten der Materie, aus welcher sie geschaffen wurden, die Empfindung aufhören sollte, dass man fast eine lebendige Figur vor sich habe. Nun ist zweifelsohne beim heiligen Georg die Lebendigkeit so hervortretend, dass man nur wenig vom Marmor und von der Kunstfertigkeit Notiz nimmt, und dass vielmehr die ganze Kraft, der ganze Werth darin besteht, dass da, unter harmonischer Beihilfe der einzelnen Gliedmassen, die Bewegung klar und edel ausgeprägt erscheint. Ich nenne Lebhaftigkeit nicht den starken Trieb des eigentlichen menschlichen Lebens, sondern jene anregende Bewegung, jene mit der dargestellten Handlung vereinbarte Kraft, welche rasch nach aussen durch Schönheit wirkt. Nun darf man mit Zuversicht angeben, dass Donatello hierin alle anderen Künstler übertrifft, und dass diese Wirkung, welche Steingebilde gleichsam verlebendigt, dem heiligen Georg jene Hoheit verleiht, die aus jedem Theile des Kunstwerkes wunderbar spricht. Würde sie aber die Figur nicht beleben und fast beseelen, was wäre diese Anderes als blos ein Stück Stein, ohne Werth, und einem bewegungslosen und todten Körper ähnlich? Prüfen wir nun in Kürze, in wie weit man sie diesfalls preisen dürfe, und wie gross ihre Vorzüglichkeit sei, was leicht geschehen kann, wenn man sich im Gedanken jene Lebhaftigkeit, welche den anderen Dingen eigen ist, vorstellt. Es ist einleuchtend, dass die menschlichen Kunstzweige in ihrer Entwicklung jene Wirkung anstreben, welche

in der Natur selbst liegt, ja dass diese Wirkung in der Thätigkeit und in den Werken derselben sich ausspricht. Aus keinem anderen Grunde wird das Auge, wird die Hand als etwas Gutes und Vollkommenes angegeben, als weil sie jene Lebhaftigkeit, in der eben die Wirkung ruht, vermitteln können und, wenn es nothwendig ist, auch wirklich vermitteln. Unser Leben, ich meine jenen Theil, den wir normal verbringen, ist durchaus nur Handlung und Lebhaftigkeit. Wird es aus Nachlässigkeit träge, verfällt es in tadelnswerthen Müssiggang, unterlässt es löbliche Handlungen und Leistungen, so verliert es das Anrecht auf den Namen eines thätigen Lebens und erstarrt wie ein todtes Ding im schlammigen Grunde der Trägheit. Mit tiefem Verständnisse zeigt Dante, wie dies Jenen zugestossen sei, welche ohne Ruhm und Lob gelebt haben:

Die Thoren hier, die lebend nie gewesen,
Sie waren nackt und wurden viel gestachelt
Von grossen Fliegen, Wespen, so dort waren.

Kluge und begabte Menschen pflegen, wenn sich ihnen auch nicht immer die Gelegenheit bietet, eine gewisse leibliche Lebhaftigkeit zu entwickeln, wenigstens mit der Lebhaftigkeit des Geistes sich auf höheres Sinnen zu verlegen, damit auf diese Weise ihre Leistungen reich an Schönheit und an Gediegenheit ausfallen. Es könnte auch in Wahrheit nicht so leicht geschehen, dass grossartige Unternehmungen ihr Ziel erreichten, wenn sie nicht vor Allem von der Lebhaftigkeit des Geistes zur schliesslichen Hervorbringung ausgezeichnete Werke angespornt worden wären. Daher sind auch tapfere und kluge Menschen (in deren Brust die Tüchtigkeit niemals schlummert) zu keiner Zeit träge, müssig, wohl aber zeigen sie sich immer schlagfertig und aufgeweckt. Nicht umsonst und nicht ohne Früchte zu bringen, findet sich diese Gabe in Einzelnen vor. Im Gegentheil, indem sie die Seele begeistern, erzielt sie mehr als alles Andere, dass Menschen hervorragend und berühmt werden. Was auch Anderes, denken wir, dass die Vortrefflichkeit eigentlich sei, als die echte und vollendete Lebendigkeit des Thuns, welche alle Kräfte, alles Streben des Menschen dahin richtet, die in seinem Gemüthe gereiften Beschlüsse zu Thatsachen zu gestalten, welche immer bereit, immer ent-

geschlossen ist, weiter zu forschen und neue Entschlüsse ohne Ende zu wecken. Doch geht daraus nicht hervor, dass gerade diese mit einer edlen, jene mit einer gemeinen Natur versehen worden seien, denn diese Lebendigkeit ist ihrem Wesen nach derart, dass sie die grössten Schwierigkeiten bekämpft und besiegt, die sich ihr wie immer entgegenstellen mögen.

Um nun das Richtige über die Lebendigkeit zu sagen, sei bemerkt, dass sowohl durch Mangel als durch Uebermass an Thätigkeit, wie der Philosoph lehrt, die menschlichen Handlungen corruptirt werden, was überhaupt bei jedem menschlichen Vorgange der Fall ist. Denn durch allzu kühnes Unternehmen einerseits und durch allzusehr furchtsame Scheu andererseits entsteht Abschwächung der Kraft; aus dieser Haltlosigkeit, aus jener Muthmangel; es müssen somit die Handlungen der Menschen den Mittelweg einhalten, damit sie gediegene Resultate liefern. Nicht alle Thaten, nicht alle Arten von Handlungen sind lobenswerth und dürfen mit dem Namen Lebendigkeit bezeichnet werden. Im Gegentheile: weise und tapfere Menschen, Jene, die ihr ganzes Leben in guten Handlungen verbrachten, kann man, auch wenn todt, noch als Lebende betrachten und verehren. Sobald wir daher in Folgendem ein paar andere Dinge erwogen, werden wir wohl mit Recht behaupten können, dass dieses Kunstwerk, so edel gedacht und ausgeführt, was Ausdruck und Lebendigkeit betrifft, über Alles vollendet genannt werden müsse. Es steht fest, dass die Gabe des Könnens allein weder Ruhm noch Lob erntet, sondern dass erst die Lebendigkeit, und auch diese dann nur hoch gefeiert wird, wenn die Handlung selbst lobenswerth zum Ausdrucke gelangt. Auch von einer Statue wird verlangt, soll sie Anerkennung finden, dass sie sozusagen activ, sozusagen lebhaft und lebendig sei; denn solche, welche erst des Ausspruches Anderer zur Bethätigung ihrer Lebendigkeit bedürfen, beweisen deutlich, dass sie selbst den Eindruck verfehlen, welcher gleich beim ersten Blicke den Gedanken vom Stein auf die dargestellte Handlung, von der künstlichen Arbeit zur Natur, von der Ruhe zur Bewegung leitet, was aber bei diesem heiligen Georg der Fall ist, der durch wunderbare Lebendigkeit Sinn und Augen fesselt. An Rednern sieht man erst genau, wie viel

Lebendigkeit vermag und wie sehr sie wirkt, denn Alles, was die Declamation angeht, d. h. die entsprechende Verwendung des Leibes und der Stimme, wird so hoch geschätzt, dass viele Redner, wie Cicero bezeugt, deren Sprache sich zum Vortrage weder rasch noch leicht fügte, schon durch gewinnende Erscheinung und durch Lebendigkeit des Tones die Palme der Beredsamkeit davontrugen. Darum, als Demosthenes, welcher Alles der Lebendigkeit zuschrieb, einst befragt wurde, welche Eigenschaft beim Redner die erste sei, antwortete er: dass die erste, die zweite und die dritte Eigenschaft in der entsprechenden Geschmeidigkeit der Person bestehe, und dass diese alles Andere überragen müsse. Wer sieht auch thatsächlich nicht ein, dass eine noch so edle, noch so ausgezeichnete Schönheit ohne lebendigen Ausdruck werthlos sein, jene Bezeichnung sogar nicht einmal verdienen würde? So gross ist nämlich die Zusammengehörigkeit, sozusagen die Verwandtschaft zwischen Schönheit und Lebendigkeit, dass es gar nicht möglich scheint, die eine von der andern getrennt denken zu können. Daher sagt Sokrates im „Gastmahle des Xenophon“, dass die Schönheit nur aus der lebendigen That entsteht und hervorgeht; und im Plato liest man, dass Carmides ein mit so schönen und anmuthigen Formen ausgestatteter Jüngling war, dass er Jeden, der ihn ansah, zur Sympathie und Bewunderung anregte. Trotzdem waren es zunächst des Körpers edle und zarte Beweglichkeit und der anziehende Gang, was Jeden, der ihn beobachtete, zum Erstaunen, gleichsam wie über etwas noch nie Gesehenes und auch nicht für möglich Erachtetes, brachte. Einige Schriftsteller heben ausdrücklich hervor, dass jene Jünglinge, welche einst bei den öffentlichen Spielen in Griechenland die Anderen besiegten, fast Alle sie auch an Schönheit übertrafen, denn aus der Stattlichkeit der Person und aus dem Ebenmasse der Glieder entspriesst eben des Menschen Schönheit, und aus dieser dann wieder die Lebendigkeit, welche ihrerseits hervorragende und gewinnende Handlungen erzeugt. So kann man nach unserer Ansicht behaupten, dass ein schlafender Körper und anorganische Dinge des lebhaften Ausdruckes bar sind; ferner, um die Sache näher zu beleuchten, dass, nachdem die Thätigkeit, welche ja aus der Seele entquillt,

der Werkzeuge des Körpers und ihrer Beweglichkeit und Gefügigkeit bedarf, solche bei schlafenden oder anorganischen Körpern gar nicht denkbar erscheint, und dies umsomehr, als Beides des Ausdruckes entbehrt, der allein die Bewegung bezeichnet, schattirt und sie als aus innerer Kraft entstammend darstellt. Aus diesem Grunde wird man zu keiner Zeit Lob versagen können, sei es dem „Holofernes“ des Donatello, sei es der „Nacht“ des Michelangelo, sei es dem „todten Christus“ der Madonna della febbre zu Rom; denn jene Kunstfertigkeit, welche in der Imitirung besteht, tritt dort so vortrefflich hervor, dass das allein schon den grössten Beifall verdient. Eine Art Lebendigkeit lässt sich auch bei Jenen bemerken, welche, tapfer kämpfend, erst vor Kurzem getödtet worden sind; auch an ihrer Person, besonders aber im Gesichte, erhält sich ein solcher Ausdruck von Lebendigkeit. Dies fand z. B. in auffallender Weise bei jenen römischen Kriegern statt, welche mit grenzenloser Kühnheit gegen Pyrrhus gekämpft hatten, und da sie, bei furchtbarem Ausdrücke, ihre Wunden auf der Stirne und nicht rückwärts trugen, bewog ihr Anblick den grossherzigen Feind, der sie aufmerksam betrachtete, zu dem Ausspruche: dass, wenn das Glück ihm solche Krieger, wie es die römischen waren, gewährt hätte, es für ihn ein Leichtes gewesen, Herr der ganzen Welt zu werden.

Ueberhaupt verlieren jene Menschenkörper, welche mit hervorragender Schönheit und Würde ausgestattet sind, einen gewissen lebendigen Ausdruck auch nach dem Tode nicht; indem ein solcher nämlich sich von der äusseren Erscheinung nicht sogleich trennt, lässt er an derselben noch lange gewisse Zeichen zurück. Daran dachte vielleicht der weise und tapfere Kaiser Vespasian, welcher, um nur nicht so schnell wie die andern Menschen für todt zu gelten, sterbend sagte: „Es gezieme sehr einem Kaiser, in aufrechter Stellung zu sterben“ (was er selbst auch that); wahrscheinlich, weil dann das Bild des Lebens noch länger fort dauert, und somit der Sterbende auch dann noch zu wirken scheint, wenn sonst allen anderen Menschen das Wirken unmöglich ist. Aus demselben Grunde, und um Laura's Schönheit über jene aller Anderen zu erheben, sagt Petrarca:

Der Tod schien hold auf ihrem holden Antlitz.

Damit wollte er aussprechen, dass der seiner Natur nach so abstossende und der Schönheit so gegnerische Tod jenen Verstorbenen die Kräfte nicht soweit entzogen hatte, dass sie nicht, Dank dem fortgesetzten Ausdrücke von Lebendigkeit, auch nach dem Erlöschen schön geblieben wären. Um aber auf das zurückzukehren, was zu diesem Tractate eigentlich gehört, sei bemerkt, dass weder die Sculptur, noch auch die Malerei Alles wiederzugeben vermag, womit Lebendigkeit zu wirken pflegt. Da sie vielmehr nur den Ausdruck einer Handlung dem menschlichen Gebilde und seinen Gliedmassen aufprägen können, so hat man dahin zu trachten, dass dieselben dieser Handlung und der ganzen Figur entsprechen. So that es vorzüglich und mit grossem Verständnisse Donatello bei der Statue des heiligen Georg, deren prächtige, heroische, ja göttliche Formen derart lebendig wirken, dass sie sich zu irgend welcher edlen und ausgezeichneten Handlung in Bewegung zu setzen scheinen. Es ist hier kaum noch nothwendig, diesen Vorzug an der Statue näher nachzuweisen, da derselbe sich derart selbst offenbart, dass Jene, welche so viel Lebendigkeit ausgeprägt sehen, nur bewundern und fast eine noch weitere Wirkung solcher Lebendigkeit durch irgend welche Handlung zu erwarten scheinen. Ob dieses Vorzuges ward von vielen Schriftstellern die Venus des Praxiteles viel gepriesen, die so lebendig erschien, dass sie einen Jüngling zu einem lasciven und obscönen Acte verführte. Doch die an der Statue des heiligen Georg ausgeprägte Lebendigkeit ist solcher Art, dass sie das Gemüth erhebt, und indem sie durch so viel hervorragenden Werth hohe Gedanken und edle Bestrebungen erweckt, beweist sie gleichzeitig, dass das Werk weder wegen der Technik, noch wegen der Idee irgend welchem andern nachsteht. Ja, es gibt, meiner Ansicht nach, nur wenige Arbeiten, welche in gleichem Grade Ausdruck und Lebendigkeit vereinigt zeigen; denn, so schwer ist es, eine jede dieser beiden Eigenschaften für sich zum Vorschein zu bringen, dass ein Werk schon durch eine derselben bewunderungswürdig wird. Noch mehr aber scheint Alexander der Grosse verlangt zu haben, welcher, sein von Apelles gemaltes Ebenbild prüfend, erkannte, dass das Werk, an und für sich, wegen Mangel an Ausdruck, weder werthvoll,

noch ehrenvoll, wie er es gewünscht hatte, daher auch nicht des Lobes würdig sei, und es somit keineswegs anpries, wie der ehrgeizige Künstler dies erwartet und in seinem Innern gewünscht hatte. Auch dann that er es nicht (weil er eben Ausdruck und Lebendigkeit vereinigt haben wollte) als sein Pferd, das Bild, welches mit grosser Lebendigkeit und täuschender Natürlichkeit gegeben war, erblickend, zu wiehern anfang, worauf Apelles, kühner als es seiner Stellung und seinem Werke zugekommen wäre, sich zu Alexander wendend, ausrief: „Es scheint, dass dieses Pferd mehr von Malerei verstehe, als Du.“ Da nun beim heiligen Georg neben dem, wie wir gesehen haben, hohen und hervorragenden Ausdrücke auch jene Lebendigkeit wirkt, welche verhindert, dass auch der kleinste Theil des Werkes zwecklos da sei, so können wir mit vollem Rechte behaupten, dass Donatello umsomehr Lob hier verdiene, als sich sein Talent erhabener als das der Anderen und die Manier an seiner Statue kunstvoller und edler als bei den anderen bethätigte. Ganz richtig wird man aber seine Vorzüglichkeit erst dann bemessen können, wenn man an die zwei grossen Maler Zeuxis und Parrhasios denkt, welche, mit grossem Eifer in dieser Kunst rivalisirend, schliesslich mit einander dahin übereinkamen, dass jedweder Streit zwischen ihnen durch ein Werk der Malerei selbst entschieden werde. Hierauf malte Zeuxis einige Trauben so wahr und natürlich, dass die Vögel in der Luft, durch den Schein getäuscht, herabflogen, um an den Trauben mit dem Schnabel zu picken; dafür aber malte Parrhasios einen Vorhang so greifbar und richtig, dass sein Gegner, obwohl ein grosser Kenner in der Sache, sich dennoch vom Scheine täuschen liess; und als dann Parrhasios ebenfalls Trauben malte und dazu auch noch ein Kind, und die Vögel trotzdem auch auf diese Trauben herabflogen und daran pickten, da bekannte Zeuxis, dem Parrhasios nachzustehen, und räumte diesem jeglichen Vorzug in der Kunst ein. Dabei sieht man, wie wirkungslos die ohne Lebendigkeit dargestellten Werke bleiben, wie dies bei jenem gemalten Kinde der Fall gewesen sein muss; denn wäre es in einer wie zum Handeln geeigneten Weise dargestellt gewesen, so würde es jene Vögel geschreckt haben, bei welchen dann die Gierde nach den

Trauben schwächer als die Furcht vor dem Kinde gewirkt haben würde. Die Lebendigkeit und die wunderbar wirkende Kraft aber, welche am heiligen Georg wahrnehmbar sind, erscheinen, obwohl die Wirkung der Sprache fehlt, weit bededter als sie es am Bilde des Zeuxis zu sein vermochten. Denn die fast lebendigen, von der Kunstfertigkeit des seltenen Meisters aus dem todten Marmor gearbeiteten Gliedmassen, so reich an Kraft, Lebenswahrheit und Tüchtigkeit, wie sie sind, athmen so viel Stärke, so viel Vollendung, so viel Macht, dass ich kaum glaube, es werde dies je mit Worten ausgedrückt werden können. Viele Schriftsteller haben sich dadurch rühmlich hervorgethan, weil sie es vermocht haben, mit grossem Verständnisse und mit anmuthiger Schreibweise die Dinge so darzustellen, dass sie wie gegenwärtig und wie handelnd erscheinen; meiner Meinung nach ist darin Niemand grösser als Dante unter den Literaten, Niemand hervorragender, glücklicher, bewunderungswürdiger als Donatello unter den Bildhauern gewesen, besonders durch die hohe bewegte Lebendigkeit an der Statue des heiligen Georg, welche nicht als ein Kunstwerk, wohl aber wie die Natur selbst; nicht wie eine Menschen-Arbeit, wohl aber wie eine göttliche, nicht wie eine Marmorstatue, wohl aber wie ein lebendiges und lebendig vorgehendes Ding wirkt. Hier bewegen sich die Beine, die Arme sind gerüstet, der Kopf ist belebt; hier wirkt die ganze Gestalt, und die Art dieser Wirkung spricht mittelst des Ausdruckes von einem mächtigen, stolzen, erhabenen Geiste. Weniger beachtenswerth sind jene Theile, welche der Lebendigkeit entbehren; diese aber, obwohl jenen abgängig, verleiht dennoch dem Ganzen eine Kraft und, sozusagen, eine Rührigkeit, dass auch sie wie etwas ganz Anderes als harter und roher Stein erscheinen. Sowie der Werth nur in der Wirkung besteht und nur durch diese beachtenswerth wird, so liegt auch die Vollkommenheit bei den hier in Rede stehenden Kunstwerken bloß im Ausdrucke des Lebens, und dürfen sie auch einzig und allein nur wegen eines solchen gepriesen werden. Wenn daher die Griechen und Römer so freigebig im Loben ihrer Künstler waren; wenn sie so ausführlich von denselben, als wir es eben lesen können, gesprochen haben, so dürfen wir

auch unter keiner Bedingung geizen in der Anpreisung unserer eigenen Künstler, bei welchen sich die Hoheit der Begabung mittelst bewunderungswürdiger Schöpfungen derart gross und hervorragend verkündet, dass man in keiner Weise glauben darf, Letztere seien durch irgend Etwas von geringerem Werthe als die Alten. Dies gilt zunächst von Donatello und von allen seinen Statuen, besonders aber von jener des heiligen Georg, welche durch die Kraft des Ausdrucks, durch die Macht der Lebendigkeit und der Wirkung sich als über Alles bedeutend manifestirt. Ich glaube kaum, dass die Dichter durch die Fabel des Pygmalion und durch die Verherrlichung der Statue desselben etwas Anderes andeuten wollten, als dass derselbe zufällig ein grosser Meister im Ausdrucke der Lebendigkeit war, und dass der Umstand, dass er diese Eigenschaft ganz besonders gerade bei dem einen Werke verwendet hatte, Anlass zu der Mythe gab, dass die Götter dieser Statue Geist und Leben verliehen. Beim heiligen Georg braucht man aber dies nicht zu fingiren, denn bei ihm ist nicht nur Lebendigkeit, sondern ausserdem auch jene Art der Wirkung vorhanden, welche, Trägheit und Verkehrtheit bekämpfend, mit besonderer Macht auf Tüchtigkeit hinweist. Donatello war es auch, in Betreff dessen durch längere Zeit zwischen zahlreichen Künstlern und Literaten der Streit obwaltete, ob die neueren Werke, was Kunstfertigkeit betrifft, den Werken der Alten gleichkommen; wenn nicht, ob selbe diesen vorangehen oder nachstehen. Es scheint, dass Alle schliesslich darin übereinstimmten: es lasse sich das bis zur heutigen Stunde nicht klar feststellen. Denn sowohl Donatello als Buonarroti sind ob des erreichten hohen Grades von Kunstfertigkeit in einer Weise bewunderungswürdig geworden, dass man über das Mass des den Alten gebührenden Ruhmes zu zweifeln begann und jetzt noch nicht bestimmt anzugeben weiss, wem die Krone des Verdienstes mit Recht zukomme. Jedenfalls sind bei unseren Künstlern die Momente grosser Tüchtigkeit wahrzunehmen, so dass man anerkennen muss: sie haben sich ihre vielen Lorbeern wohl verdient; es ist beispielsweise in der Sculptur ebenso bedeutungsvoll als verdienstvoll, wenn es der Kunst gelingt, Knochen, Nerven, Muskeln, kurz jene einzelnen Dinge, welche die menschliche

Bewegung vermitteln, wie nicht minder alles Dasjenige, was in das Gebiet der Leibes-Anatomie gehört, richtig zum Vorschein zu bringen. Und auch hierin ragte Buonarrothi hervor, und ist in die Geheimnisse dieses Kunstmomentes mit so tiefem Verständnisse gedrungen, dass er hiefür von allen Künstlern angestaunt ward. Solches Studium, solches ernste Forschen waren es eben, welche diesem Manne durch die widerwärtige Ausdünstung der anatomisirten Cadaver für lange Zeit ein Brustleiden zuzogen, bis er endlich, praktischer und sicherer in der Handhabung der Sache geworden, Werke schuf, welche von seiner Geisteskraft und seinem Wissen Zeugnis geben und von Jedem hochgepriesen werden. Grosses Lob errang auf demselben Gebiete auch Baccio Bandinelli, welcher in diesem Studium es so weit brachte, dass er, was Zeichnung betrifft, über Alle gepriesen wird. Wie Grosses er bezüglich der Lebendigkeit zu leisten vermochte und wie sehr ihm die Kunstfertigkeit eigen war, welche aus der anatomischen Wissenschaft geschöpft, beweisen nebst vielen anderen Werken die von ihm herrührenden zwei Giganten, welche man auf dem Dogen-Platze sieht; nachdem er, der im Leben durch seine rohen und harten Sitten bei Allen wenig beliebt war, nun gestorben, nimmt das Lob und die Bewunderung für ihn in der Masse zu, als dessen Arbeiten nach seinem Tode mit weniger Leidenschaftlichkeit gesehen und geprüft werden. Dass auch Donatello muss viel Verständniss vom Bau des menschlichen Körpers besessen haben, geht deutlich aus seinen Statuen hervor; aus jenen, meine ich, wo Nuditäten vorkommen, welche mit hohem und feinem Kunstsinne ausgeführt sind; aber selbst an seinen mit Gewandung versehenen Statuen merkt man, wie sehr er in diese Kenntniss eingeweiht war, da auch diese bald hier, bald dort Anregung und Ueberraschung verursachen. Nachdem es nun nicht genau feststeht, dass die Alten auf dieses Studium grosse Sorgfalt gelegt hätten, da sie von jener Kunstfertigkeit, welche sich allein auf die Anatomie stützt, nicht sonderlich getragen waren, so geben sie uns damit ein Recht, dass man Vieles zum Vorzuge unserer heutigen Künstler sage, und darauf bestehe, dass diese, mehr als jene, einen begründeten Anspruch auf höhere Ehrenbezeugungen haben. Dabei überragt

die schöne Lebendigkeit des heiligen Georg jene aller anderen neueren Statuen. Glückliche, sozusagen, im Gefühle ihres Werthes, überwältigend durch den edlen Ausdruck, bewunderungswürdig durch Beredsamkeit der Posen, übertrifft sie die Arbeiten sämtlicher Künstler und vereinigt für sich den Beifall Aller. Mittelst jener Kraft und jenes Lebens, welche über alle ihre Einzeltheile ausgegossen ward, scheint die Figur fast geneigt und bereit, in Worte die hohen Gedanken zu kleiden, die sie im Geiste und Gemüthe hegt. Wie hoch nun dies anzupreisen sei, zeigte trefflich unser Dichter Dante hinsichtlich jener in Marmor gehauenen Figuren, die er mit so viel Lebendigkeit dargestellt gesehen zu haben erzählt, dass sie alles Andere als zu schweigen schienen. Er sagt, indem er vom Erzengel Gabriel und zunächst von Maria spricht:

Sie stand vor uns, in Marmor eingegraben,
 So wahrheitstreu da, und so voller Würde,
 Dass sie kaum glich noch einem stummen Bilde.
 Geschworen hätte man, sie sage: Ave!

.....

Aus solchen Worten aber geht deutlich hervor, wie sehr diesem vorzüglichen Dichter daran lag, das Lebendige an der Kunstleistung hervorzuheben; denn er nahm von den übrigen Eigenschaften gar keine Notiz und verherrlichte nur diesen Vorzug als denjenigen, der vor Allem den Statuen Licht, Glanz verleiht, und drückte diese Ansicht in anmuthiger Weise aus. Und eben solches Lob gebührt dem heiligen Georg, an dem man Lebendigkeit erkennt, die Handlung begreift, die Bewegung der Gliedmassen entdeckt und fast, sobald nur der Gedanke an die vorfindliche Marmormasse auf einen Augenblick bei Seite gelassen wird, selbst das gesprochene Wort erlauscht, das uns zu erhabenen und überirdischen Empfindungen anregt. Es bleibt eine ausgemachte Sache, dass heutzutage die Kunstfertigkeit einen solchen Höhepunkt der Vollkommenheit, das Urtheil der Menschen aber, besonders hier in Florenz, durch lange und reiche Erfahrung eine solche Schärfe erreichte, dass, sowie von Roscius erzählt wird, es habe in Rom keinen Comödianten gegeben, der ihm zusehend, so oft er fehlte, jeden

dieser Fehler sogleich vormerkte, es auch genau so in Betreff von Gemälden und Statuen der Fall ist, welche, wenn noch so ausgezeichnet in ihrer Art, dennoch, kaum, dass sie öffentlich ausgestellt werden, sogleich den Tadel und die Angriffe der bösen Zungen zu ertragen haben. Da aber beim heiligen Georg (nachdem Donatello's Klugheit so sehr verständig obwaltete) sich kein Fehler vorfindet, so vermag, wer ihn anblickte, nichts Anderes zu thun, als das Werk zu bewundern und willkommen zu heissen. D'rum lässt sich wiederholen, berücksichtigt man die Lebendigkeit, den Ausdruck und den Adel des Werkes, dass ihm mit Recht die Bezeichnung „schön“ und „vollendet“ zukommt, und dass demselben, bei so vielen Vorzügen, kein anderes Kunstwerk vorzuziehen sei. Wo aber die zwei Eigenschaften: Ausdruck und Lebendigkeit nicht zum Vorschein kommen, da hat man es mehr mit Steinblöcken als mit Statuen zu thun; mögen sie dann auch noch so sehr in ihren Theilen harmoniren, noch so sehr künstlerischen Intentionen entsprechen und mackellos sein, so erscheinen sie dennoch wenig gelungen in Erreichung der Tendenz, welche Ausdruck stets zu schaffen hat, und werden auch in Folge dessen nur wenig beachtet. Thatsächlich aber ist diese Kunsteigenschaft beim heiligen Georg nicht etwa untergeordneter Art, sondern voll Adel ausgeprägt, nicht mittelmässig, sondern bedeutend, nicht alltäglich, sondern geradezu überirdisch, ja göttlich; so dass beim Anblick dieses Kunstgebildes und des lebendigen wirkungsvollen Antlitzes die Sinne des Beschauers geweckt, durch den sprechenden Ausdruck das Gemüth unmittelbar zu Edlem angeregt, in Folge des Werthes des Ganzen aber jene Eindrücke erzielt werden, von welchen wiederholt lobend die Rede war. Himmlische Macht, die du Andere zu edlen und hohen Gesinnungen beseelst; lebendige Kraft, die du heiter im harten Steine dich birgst; anmuthiger, erhabener Zug, der du zu höheren Gefühlen und Handlungen spornst; wohl wäre Derjenige hart wie der Stein selbst, an dem ihr ausgeprägt seid, der durch die Einwirkung von so viel Kunstwerth und Kunstreiz sich nicht zu Edlem und Gutem gedrängt fühlte. Hier führen die Füße nicht zu gemeinen Dingen; die Hände regen sich nicht für Etwas von niederem Werthe; die Züge

tragen nicht den Stempel des Lasterhaften und des Unzüchtigen an sich; wohl aber ist das Ganze erhaben gehalten und verkündet durch entsprechenden Ausdruck vornehme Gedanken, energische Thaten, hochgesinntes und frommes Verhalten. So viel sei von der Lebendigkeit, und zwar besonders von jener gesagt, welche Donatello mit der Kunstfertigkeit eines Ausdruckes, der an das Göttliche streift, beim heiligen Georg vorgebracht hat. Um nun begreifen zu können, wie vollendet das Werk nach allen Richtungen hin sei, wollen wir auch noch von der Schönheit sprechen, welche, Ausdruck und Lebendigkeit gleichsam in eine Umarmung fassend, das hervorragendste und perfecteste Werk schuf, das sich ersinnen lässt.

VON DER SCHÖNHEIT.

Die Schönheit ist, nach allgemeinem Urtheile, über Alles werthvoll und bei allen jenen Dingen ausschlaggebend, die wir fort und fort des Lobes würdig erkennen. Aus diesem Grunde müssen wir, wie es schon der Inhalt dieser Abhandlung bedingt, zunächst untersuchen, welche ihre eigentliche Natur, besonders bei jener, die dem menschlichen Körper entspricht, sei und in welcher Weise Maler und Bildhauer sie nachzuahmen vermögen. Ist das einmal geschehen, so werden wir dann zugleich erkennen, welch' ein vortrefflicher und gediegener Künstler Donatello gewesen, und wie sein heiliger Georg reich und glänzend an Schönheit in allen jenen Bestandtheilen sei, welche eben dieselbe ausmachen. Schönheit scheint eine gewisse Einheit darzustellen; scheint eine gemessene Anordnung des Ganzen zu sein, welcher, wie zu einem letzten Zwecke, sich alle einzelnen Theile zuwenden; so dass jeder Theil, dem anderen trefflich angepasst, für sich schon einen anziehenden Eindruck hervorbringt. Da es aber nur äusserst selten geschieht, dass die volle Schönheit (so gross ist die Zahl der sie bildenden Momente), gleich dem seltenen Phönix, irgendwo auf Erden sich zeige, reden wir hier von jener Art, welche in den Rahmen dieses Tractats passt, und verleihen wir dem, was dabei dunkel erscheint, jenes Licht, das anderen Dingen auf der Welt von selbst eigen ist. Nun, sowie das Tugendhaftsein (nach dem Ausspruche des Philosophen) einzig und allein nur auf eine Art

erfolgt, während das Fehlen sich vielartig, ja in zahllosen Weisen manifestirt, da es ungemein leicht ist anzustossen und, aus Mangel an innerer Kraft, zu fallen; so gilt es auch von der Schönheit, dass sie (welche eine gewisse vollkommene Hoheit vorstellt und in sich selbst möglichst geschlossen und geeinigt ist, während die Hässlichkeit aus vielen unter einander verschiedenartigen Theilen besteht) nicht zu jeder Zeit, sondern nur mitunter in dem einen oder dem andern Jahrhundert vorkommt; die Hässlichkeit hingegen (da, wie gesagt, das Irren leicht geschieht) tritt uns oft und zu jeder Zeit entgegen. Was Anderes könnte die Ursache sein, dass es nicht oft, sondern im Gegentheile nur selten Künstlern und Schriftstellern gelingt, vollkommen Schönes zu bieten, als eben die grosse Schwierigkeit, alle ihre Bestandtheile harmonisch in Eins zu vereinigen und zu verbinden? Alle diese Bestandtheile können, selbst wenn der Künstler jede einzelne von ihnen genau kennt, ihm nicht vollständig nützen, sobald sie nicht vereinigt zur Schaffung eines einzigen Ganzen, der Schönheit eben, zusammenwirken, die in keinem Theile ungleich oder verschiedenartig sein darf. Dafür legt die Natur ein Zeugniß ab; denn das Wenige an Schönheit, das wir mitunter, jener Vereinigung aller Theile entbehrend, an menschlichen Körpern vorfinden, wird von der gemessenen und geizigen Natur dem Menschen nicht für das ganze Leben, sondern nur für eine kurze Frist desselben verliehen. Daher schreibt der Dichter, von dieser flüchtigen Schönheit sprechend, mit Recht:

Von Der und Jener pflegt man oft zu sagen,
Dass schön sie einmal war in besseren Tagen.

So erzählt man auch von Helena, dass sie, alt geworden und wohl wissend, wie viel Kampfesschweiss und Mühe ihre Schönheit dem gesammten Griechenland gekostet hatte, oft und viel, wenn sie sich nun ganz voller Furchen und mit gerunzelter Haut im Spiegel besah, über Diejenigen lachte, die für ein so kurzes und hinfalliges Gut so viel Beschwerden, so viel Leiden ertragen hatten. Aus gleicher Ursache sagt Petrarca, der viel Schmerz und Angst wegen der Liebe für Laura's Schönheit ertrug, dass wenn diese, welche Ursache an seinem Leiden ist, schwinden wird, so werde auch der Lebensschmerz

schwinden, der ihm aus dieser seltenen Schönheit fort und fort entgegentritt. Und das, dachte er, werde dann erfolgen, wenn das süsse Licht der Augen, der Farbenschmelz der Wangen des Alters wegen erlöschen und die goldigen Haare (um mich seiner eigenen Worte zu bedienen) sich in silberne verwandeln werden. Um indessen von der Schönheit gründlich sprechen zu können, wird es nicht unpassend sein, auch von der Vollendung der künstlerischen Geschicklichkeit zu reden; denn diese wird oft bei Urtheilen mit jener verwechselt, und selbst tüchtige Schriftsteller (Beweis, wie hoch ihr Werth anzuschlagen sei) pflegen die künstlerische Form, welche der Materie, der Masse Vollendung verleiht, also zu nennen. Solche Vollendung, genannt Schönheit, also ist so schwer erreichbar, so selten, dass die Menschen Dasjenige fast für ein Wunder ansehen, von dem sie fühlen, sehen oder lesen, dass so etwas dort vorhanden gewesen sei oder gegenwärtig vorkomme. Zur weiteren Erörterung dieser Betrachtung frage ich: wie wenige sind nicht Jene, die sich den Namen tapferer und vollendeter Krieger verdient haben? Wollte man unter Ihnen Alle und Alles genau prüfen, so würde nach meiner Ansicht Keiner zu finden sein, der diese so ruhmvolle Bezeichnung in Wahrheit verdiente.

Steht es nicht fest, dass es nur wenige solcher Dinge gegeben hat, welche wegen ihrer Schönheit und Vollkommenheit durch Jahrhunderte über Alles bewundert, heute noch ihren Ruhm sich bewahrt haben? Darunter sind ausserdem auch einige, glaube ich, welche durchaus nicht ob der vollendeten Kunstfertigkeit, wohl aber wegen der übergrossen Ausschmückung und wegen der Reichhaltigkeit also bewundert worden sind; man fand Aehnliches bei anderen Kunstwerken und Erzeugnissen nicht vor, und so gewährte man jenen einen solchen Ruf. Daraus aber folgt, dass, wenn beim heiligen Georg die nämliche vollkommene Kunstfertigkeit nachgewiesen wird, Donatello nicht nur als hervorragender Künstler, sondern auch als überlegener Meister gelten muss. Um das nun nachzuweisen, und bei dem Umstande, dass die künstlerische Schönheit, von welcher die Rede war, nur selten vorkommt, als gar wichtig zu erkennen, wird es nicht überflüssig sein, von ihren einzelnen Bestandtheilen und Erfordernissen hier in Kürze zu sprechen.

Unter den Kunstgattungen, welche der Mensch im Leben ausübt und pflegt, gibt es einige, die ihr bestimmtes Ziel schon in der eigenen Entwicklung gesichert haben; einige wieder, bei welchen dieses Ziel, da es grösstentheils vom Vermögen Anderer abhängt, nur mit grosser Mühe und Arbeit erreicht werden kann. Da nun dieses höhere Ziel mehr Adel und Schönheit bezweckt, als der Gegenstand selbst bietet, so muss die Kunst ihre ganze Kraft und Sorgfalt einsetzen, um es zu erreichen. Da haben wohl unter allen jene Kunstzweige am kräftigsten zu kämpfen, welche ihr Ziel durch Mittel und Gegenstände zu erreichen suchen, die meistens dagegen widerstreben; dahin gehört die Kriegskunst und die Redekunst, wo, wenn auch das angestrebte Ziel der Action versagt, diese, wenn sie nur eine ehrenvolle ist, dennoch wegen der angewandten Mühe und beobachteten Pflichterfüllung dennoch zu loben ist. Doch die Mittel dieser Art von Kunstgattungen sind, wie ich eben glaube, solche, welche durch die Schwierigkeiten der Ausführung die vollendete Vollkommenheit verhindern. Diese Schwierigkeiten treten ausserdem in so grosser Zahl auf, dass man sie einzeln weder abschwächen, noch derart bewältigen kann, dass sie nach unserem Willen wirken; daher kommt es, dass der Handelnde die Vollkommenheit seiner Handlung nicht so in Eins bringen kann, nachdem solche nur aus Verschiedenem harmonisch zu entstehen vermag. Nicht dasselbe gilt von der Architektur und von der Sculptur, welche nicht blos ein bestimmtes Ziel verfolgen, sondern auch Gegenstände und Mittel zur Erreichung desselben verfügbar haben, die nicht schwierig, im Gegentheile immer geeignet sind, die Formen anzunehmen und zu erzeugen, die vom verständigen Künstler bezweckt werden. Das aber ist eben jener Zweck der Kunst, dessen Verwirklichung für den Künstler weder schwierig noch mühevoll ist; jener Zweck aber, der das Allgemeine berührt, der das Wesen der Sache selbst betrifft, jener Zweck ist in seiner Erreichung allerdings über Alles schwer und mühsam, aber auch über Alles vom Künstler ersehnt. Der Marmor also (um hier den früheren Faden wieder anzuknüpfen) widerstrebt durchaus nicht, noch beschwert er den Bildhauer in dem Grade, dass er nicht zu jenem Ziele, zu jener Vollendung gelangen könne, die

ihm im Geiste vorschweben. Einem ebenfalls nur geringen Widerstande begegnen auch jene Kunstzweige, welche ihren Gegenstand natürlichen Dingen entnehmen und nicht vieler Hilfsmittel bedürfen, um sich zur Vollkommenheit zu erheben; hiezu gehört die Kunst der Comödianten. Ihr Princip sowohl als ihre Mittel entstammen demselben Objecte, nämlich dem menschlichen Körper, und dieses Princip und diese Mittel fügen sich stets dem Willen des Künstlers, welcher, wenn er verständig und tüchtig ist, ein Ganzes von der in Rede stehenden Vollkommenheit daraus schaffen kann. Was aber den besonderen Zweck dieser Kunstzweige betrifft, dessen Erreichung eben keine ausserordentliche Leistung ist, so pflegt das Zurückbleiben von demselben nicht, wie dies bei der militärischen und bei der oratorischen Kunst geschieht, vom härtesten Tadel verschont zu bleiben. Wer aber auch sollte in der Sculptur die Kunst derart behandeln, dass er bei dem Bestreben, aus einem Stück Marmor eine Herkules-Figur zu gestalten, soweit sich verirrte, dabei eine ganz andere Figur hervorzubringen? Als ähnliche Verirrungen müssen wir die Arbeiten jener Künstler bezeichnen, welche aus Mangel an Verständniss, und noch mehr an Erfahrung, ihre Werke roh, geschmacklos und voller Hässlichkeit gestalten, wie dies z. B. in den ersten Jahrhunderten der Fall war, wo die Künste eben ihre Entwicklung begannen. Damals waren die Künstler nämlich noch so wenig eingeschult, noch so ungebildet, dass man das, was sie hervorbrachten, nicht erkennen, noch erfassen konnte, und es vielmehr nothwendig war, bei den von ihnen ausgeführten Werken die betreffende Bezeichnung des Gegenstandes selbst anzubringen, und zwar so: das ist ein Pferd, das ist ein Baum. Sie fühlten wohl, dass die dargestellten Sachen von Jenen, welche aus der Zusammenwirkung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes zu urtheilen pflegen, nicht erkannt werden konnten. Soll aber von Jenen die Rede sein, welche sich im künstlerischen Schaffen der höheren Schönheit bedeutend näherten, so darf gesagt werden, dass das Alterthum und auch die neue Zeit viele solcher Künstler aufzuweisen hat; doch nur Wenige gab es darunter, die sie ganz und gar erfasst und in sich aufgenommen hatten, und die, als wahre Besitzer derselben, sie auch in ihre Werke

hineinzulegen verstanden. Ein solches Werk indessen war die bekanntlich mit unnachahmlicher Vollendung gearbeitete Venus des Apelles, sowie Lisippos' Statue des Alexander des Grossen und nebst einigen anderen auch jene Statue, von welcher erzählt wird, dass sie, von Marcus Agrippa vor dem Eingange zu seinem Badehaus aufgestellt, dem Kaiser Tiberius dermassen gefiel, dass er sie, von so viel Vollkommenheit hingerissen, in sein Schlafzimmer tragen liess, was jedoch das römische Volk nicht duldete, welches, als Tiberius sich im Theater befand, so laut und so lange schrie, dass jene Statue auf ihren früheren Platz zurückgebracht werden möge, dass er endlich solchem Verlangen Folge leisten musste. In Betreff unseres Zeitalters würde ich kaum wagen, viele solcher Werke zu erwähnen, da es eine zu schwierige, zu dornenvolle Sache ist, dass menschliches Urtheil hierüber fehlerfrei zu richten habe; doch Literaten, Kenner und der Werth der Werke selbst bezeugen, dass es in unserer Stadt Florenz einige solche Werke gibt, denen man den grossen Vorzug der Schönheit zuerkennen muss. Wer wird auch leugnen, es leuchte ein solcher Vorzug aus der „Nacht“ des Michelangelo, aus der Madonna del Sacco von Andrea del Sarto, aus der mit so viel Kunstsinn und so viel Verständniss von Filippo Brunellesco erbauten Kuppel, und, vor allen anderen hervorragenden und vollkommenen Kunstwerken, aus Donatello's „heiligem Georg“ als einem seltenen, ja einzigen Meisterstück der Schönheit? In ihm sind, Dank dem einsichtsvollen und tiefen Verständnisse des bewunderungswürdigen Künstlers, alle Theile zu jenem Ganzen vereinigt, welches nothwendig ist, um ein Werk wahrhaft edel zu gestalten. Diese Kunstzweige also sind, wie gesagt, beneidenswerther als die anderen zu nennen, denn sie können jenen höheren Zweck der Schönheit erreichen, nach welchem sie streben, und vermögen, gleich Daedalos, von dem die Dichter singen, dass alle seine Werkzeuge belebt und mit Verständniss begabt gewesen seien, Dasjenige, was sie zu ihren Arbeiten bedürfen, handhaben, ohne dabei, wenn sie es brauchen, auf Widerstand zu stossen. Indessen bleibt die Verwirklichung dieses höheren Zweckes in der Art, dass im Gemüthe des Beobachters erhabene Gefühle, Eindrücke und Gedanken erzeugt werden, immerhin ungemein

schwierig; denn nur wenigen und auserkornen Talenten gelingt es, die einzelnen Theile, welche zerstreut und confus vorliegen, mit einander weise zu vereinigen. Um nun auf das, was wir zu Anfang versprochen und was hier zum Gegenstande gehört, zu kommen, so sei festgestellt, dass die Schönheit sich auf dreierlei Arten und nach dreierlei Grundsätzen kundgibt. Zuerst spricht man von ihr, ohne sich in detaillirte Untersuchung einzulassen, bei jenen Werken, welche von den Künstlern überhaupt gut ausgeführt wurden, so dass man oft im Allgemeinen ausruft: das ist eine schöne Schrift, das ist eine schöne Rede — das heisst: das ist ein mit viel Kunstfertigkeit ausgeführtes Werk, wobei man eben nur auf den Grad der Kunstfertigkeit, und nicht auf das, was durch dieselbe dargestellt wird, schaut. Dies gilt von jenen Versen, welche bei den Lateinern über lascive und sinnliche Gegenstände verfasst wurden, und welche, obwohl an und für sich gelungen und ausgezeichnet, dennoch, nachdem ihr Vorwurf ein unreiner und unsittlicher war, ob des schmutzigen und widerwärtigen Gegenstandes, nur von Wenigen gelesen und beachtet wurden.

So kommt es dann auch bei Statuen nicht darauf an, dass die Originalfigur mehr oder weniger fremdartig und an und für sich ohne Anmuth sei; man sieht da nur auf die Kunstfertigkeit, und ist nur diese mit Geschick und Klugheit vertreten, so wird das Ganze ohneweiters gelobt. Doch gibt es auch eine Schönheit, welche im menschlichen Körper selbst ausgeprägt ist; wenn nämlich bei demselben jeder Theil im Verhältniss zu den anderen und in der Zusammenstellung aller ebenmässig entspricht, so dass daraus ein geordnetes Ganzes entsteht, das in keinem seiner Theile unangemessen, formlos oder hässlich erscheint. Eine solche Schönheit kommt aber beim menschlichen Körper ebenso selten vor, als jene andere, schon besprochene, der Kunstfertigkeit bei künstlerischen Werken. Denn theils die Schwierigkeit, dass alle Theile vollkommen harmonisch einander ergänzen, theils die Sprödigkeit der Natur, etwas ganz Vollendetes überhaupt zu bieten, sind Ursache, dass wirkliche Vollkommenheit bei menschlichen und irdischen Dingen so ungemein selten vorkommt. Zeugniss dafür legt das ab, was der alte, anmuthige Maler Zeuxis, welcher

Helena für das Volk von Croton zu malen hatte, that. Da diese von ganz wunderbarer und ausserordentlicher Schönheit auffallen musste, war der kluge Künstler überzeugt, dass er eine solche weder im Gedanken und noch weniger nach einem einzelnen noch so schönen menschlichen Körper mit seinen Farben herzustellen vermocht haben würde. Demzufolge erlangte er von der Behörde des Ortes, die schönsten Mädchen vorgeführt zu haben, aus deren grosser Zahl er dann ihrer fünf wählte, von welchen er die einzelnen Reize und Vorzüge abnahm und so mit malerischer Kunstfertigkeit zu einem Ganzen zusammenfügte, dass er eben jene höhere Naturschönheit erreichte, von welcher gegenwärtig hier die Rede ist. Diese Schönheit also, die so selten ist, dass man sie im Laufe vieler Jahrhunderte nur spärlich an einem einzigen Körper vorfand, besteht, um von dem schon Gesagten abzusehen, in der Grösse, in der Anordnung, in der Reichhaltigkeit, was in dem Sinne zu verstehen ist, dass jene Eigenschaften im entsprechenden Masse und mit jenem natürlichen Wesen auftreten, welches an den Naturdingen überhaupt wahrnehmbar ist. So darf, was schön ausfallen soll, nicht so gross sein, dass sich der Blick an ihm verirrt, noch auch so klein, dass es von der natürlichen Grösse der Sache selbst allzusehr abweiche.

Was ferner die Anordnung betrifft, so ermahnt und belehrt uns die Natur selbst, jene Theile richtig zu beurtheilen, welche unanständig, verschroben und hässlich sind, und wirkt dahin, dass unser Gemüth es nicht verträgt, dass Solches ausdrücklich oder stillschweigend zugegeben, geschweige denn gepriesen werde. Endlich darf die Reichhaltigkeit der höheren Schönheit mit Rücksicht auf deren Bestandtheile keine grenzenlose sein, wobei sich allerdings, was da in Betracht zu kommen habe, kaum aufzählen lässt, was eben der Grund ist, dass diese Schönheit beim menschlichen Körper und auch bei den Auskunfts Mitteln der Kunst so selten und so anstaunenswerth erscheint. Dabei muss bemerkt werden, dass die Schönheit bei Männern und Frauen nicht eine und dieselbe Sache zu sein scheint. In jedem Alter der Männer kommt nämlich eine gewisse Anmuth (*grazia*), eine gewisse Lieblichkeit (*leggiadria*), kurz Dasjenige zum Vorschein, was man mit einigem Rechte Schön-

heit nennen kann. Nicht so bei den Frauen; diese sind von der Natur mit einem so edlen Vorzuge nicht ausgestattet worden. Daher duldet es auch unsere Sprache nicht, dass, so wie man von einem Manne sagt: Jener ist ein schöner Greis, so auch von einer Frau gesagt werde: Jene ist eine schöne Greisin. Denn Schönheit ist etwas Actives, und das lässt sich an der wirkenden Klugheit eines Greises vielfach erkennen; in keiner Weise aber offenbar an einem durch hohes Alter müde, schwach und gebrechlich gewordenen Weibe, welchem nur Schweigsamkeit und Bescheidenheit zukommen.

Helena, obwohl sie die Bezeichnung einer Schönheit errungen hatte, war nicht ihr lebenslang schön; im Gegentheile, so oft sie, alt geworden, sich im Spiegel besah, gab sie, wie schon erzählt, sich selbst und den Anderen gegenüber ihrer Verwunderung Ausdruck, dass so viele Völker, als solche an dem trojanischen Kriege theilgenommen hatten, eine solche Fülle von Beschwerden ihrer Schönheit wegen ertragen mochten. Dem entgegen und obwohl der menschliche Körper mit der Zeit Veränderungen erfährt, blieb Alcibiades so schön und so ebenmassvoll gestaltet, dass ihn während seines ganzen Lebens und bei jedwedem Alter jene Schönheit, die hier gemeint ist, nie verliess. Gross ist daher die Schwierigkeit, letzterer überhaupt zu begegnen; noch grösser aber jene, welche den Künstlern entgegentritt, wenn sie eine solche bald mit Farben, bald mittelst des Marmors nachbilden und dem Auge vorführen wollen. Denn solche menschliche Schönheit wird über Alles ragen, wird massvoll, harmonisch, voll Majestät und Erhabenheit sein müssen, wird, in allem ihrem Schmuck anmuthig, ohne äusserliches Beiwerk sich eignen, durch anmuthige Wirkung und liebliche Pose den Zuschauer zu ergreifen und zu fesseln. Obwohl nun Schönheit auf der ganzen Figur ausgebreitet zu sein hat und kein einziger Theil derselben diese Schönheit entbehren darf, so ist es dennoch vor Allem die Stirne, wo sie mit der grössten Wirkung ausgedrückt erscheint. Dies ist nicht ohne Grund; im Kopf nämlich sind alle fünf Sinne vereinigt, und dadurch schon erscheint dieser Körpertheil als der edelste und ausgezeichnetste, so dass also die Ohren, die Augen, die Nase, und am Meisten die Wangen,

jene Schönheit herstellen, wenn selbe entsprechend und harmonisch geordnet vorgebracht werden. Was wir hier sagen, lässt sich leicht erkennen, sobald man bedenkt, welche bedeutende Hässlichkeit aus der Verunzierung eines dieser Theile, besonders der Nase und der Augen, entsteht. Wie diese zwei Theile, wenn sie schlecht dargestellt, oder in geschmackloser Anordnung einander genähert werden, vom betreffenden Körper die Schönheit verjagen, so erzeugen sie, wenn durch irgend welche Gewalt, oder andere Ursache, verdorben und verletzt, eine geradezu widerwärtige Hässlichkeit. Sehr zur Schönheit tragen auch die Wangen bei, wenn sie mit den anderen Theilen harmoniren, während im Gegentheil Plumpheit und Hässlichkeit entstehen, wenn sie zu voll oder zu platt sind. Was die Augen betrifft, so glaube ich kaum, es hege noch Jemand darüber Zweifel, dass in ihnen, mehr als in allen anderen Theilen des menschlichen Körpers, eine höhere, seltenere und beachtenswerthere Schönheit ruhe. Sie sind es ja, welche den anderen Theilen Licht und Glanz verleihen, und so zu sagen Etwas Göttliches besitzen, was die Schönheit selbst vollendeter und imponirender gestaltet. Die einzelnen Theile, von welchen wir hier gesprochen, sind also von grossem Werthe, doch wirken sie an und für sich allein nicht in der Weise, dass dort wo sie entweder nicht alle vereinigt, oder schlecht vereinigt erscheinen, die Schönheit entstehe, und der bezügliche Körper diese Bezeichnung verdiene. Ist es aber schon sehr schwer, solche Schönheit zu ersinnen, oder aufzufinden, wie sollen dann Künstler sie mit ihren Werkzeugen nachbilden, und ihr in Marmor oder mit Farben Ausdruck verleihen? Wird es also unter ihnen, ausser den Genannten, Keinen geben, der sie je erschaut und erfasst hat, und werden die Werke der Anderen ganz dieses grossen Vorzuges ermangeln? Es wird indessen, nach dem bisher Erörterten, Jedem einleuchten, dass Etwas Anderes die Schönheit ist, welche von der Kunstfertigkeit, Etwas Anderes jene, welche nur vom Gegenstande selbst, und Etwas Anderes wieder jene, welche von Beiden zusammen genommen herrührt. Findet der Künstler die Schönheit auch nicht im menschlichen Körper vor, so ist ihm doch jene, welche sich durch die Hilfsmittel der Kunst schaffen lässt, nicht ver-

sagt, wie wir das an sehr vielen Werken der alten und der neuen Kunst erblicken; während, wenn er nur die Schönheit des Gegenstandes vor Augen hat, aber über die Hilfsmittel der Kunst nicht verfügt, sein Werk weder sehr geschätzt, noch sehr gelobt werden wird. Sonderbar ist nun dagegen die blosse Kunstgewandtheit (während der Gegenstand selbst aller Anmuth entbehrt), welche man an den Figuren des Jacopo Pontormo in der Kirche des heiligen Lorenz vorfindet. Dieser Künstler steht in seiner „Sündfluth“ von jedwedem Verständnisse des Gegenstandes so ferne, ja, ist sogar an und für sich so formlos, dass seine Manier, obschon verdienstlich, nur geringen Geist verräth und, während er in diesem Werke offenbar alle Anderen übertreffen wollte, nicht einmal damit jene Anerkennung errang, die ihm in der ersten Jugend fast gesichert schien. Das Colorit ist hier süsslich, manierirt und derart weich, dass es förmlich wie angehaucht aussieht; sehr anziehend zwar und reizend an und für sich, aber auf einen ungeordneten, in seinem Wesen zerfahrenen, dem Auge widerstrebenden und in keinem Punkte entsprechenden Gegenstand verwendet. Wie weit hätte es dieser Mann an Ehren bringen können, wenn er so viel Fertigkeit mit Verständniss verbunden und die Kunst mit Geist geübt hätte, wie es in seiner Jugend, unter so viel Anerkennung Aller, geschah! Die Schönheit nun, welche mittelst des Einen und des Anderen hergestellt wird, ist wohl ohne Zweifel auch jene, die nicht nur vor Allem vollendet und ausgezeichnet heisst, sondern selbst zu Bewunderung und Staunen hinreisst. Trifft sie der Künstler nicht factisch im menschlichen Körper vor, so wird er sie in seinem Denken und Vermögen ersinnen, wie sie sein sollte, und wie eine solche Donatello mit hohem Kunstverständnisse in seinem Geiste ersann, als er den heiligen Georg schuf. Ohne sich mit jener Schönheit und mit jenen Formen zu begnügen, die er hie und da anderswo vorfand, erdachte er in seinem hohen Sinne eine heroische Schönheit, an Majestät und Vollkommenheit reich, wie sie eben einem echten Streiter Christi zukommt; obwohl hiebei beide Arten der Schönheit vertreten sind, so ist doch daran die eine durch umfassende Vereinigung aller ihrer Bestandtheile derart vor Allem ersichtlich, dass man diesfalls ein Mehreres nicht

wünschen könnte. Wie sehr nun diese Theile da einander ergänzen, und wie vortrefflich sie miteinander verbunden sind, das wissen wohl die geistvollen, wenn auch im Urtheilen vielleicht zu scharfen und strengen Florentiner selbst, und nachdem eine so vollendete Schönheit sogar den Zweifel beseitigte, dass hier auch bloß eine kleine Spur von Fehler vorhanden sei, vereinigen sich alle Stimmen, so oft das Werk betrachtet wird, im Anpreisen desselben. Je schärfer und gerechter indessen die Einsicht Desjenigen ist, welcher die Bestandtheile des heiligen Georg einzeln prüft, um so mehr Schönheit und Vollendung wird sie daran entdecken. Wer wird aber auch nicht erkennen, wie gross der Vorzug des Ebenmasses aller Gliedmassen sei, und dass Ohren, Nase, Augen, kurz der ganze Kopf der Statue von Donatello entsprechend gestaltet wurde, um uns einen jungen, tapferen Krieger vor Augen zu führen? Dass Brust, Arme und Beine so edel und stattlich ausfielen, dass man sogleich merkt, sie seien nicht bloß der Natur, sondern auch jener Natur und Schönheit nachgemacht, die man so selten anzutreffen pflegt? Aus dieser sanften Harmonie und wunderbaren Vereinbarung der einzelnen Theile entsteht eben jenes Gesamt-Ganze, welches von verständigen Künstlern so sehr in ihren Werken angestrebt wird. Gewiss bleibt es, nach meinem Dafürhalten, dass eine solche vollendete Anordnung des Einzelnen und des Ganzen mit Worten weder genügend dargethan, noch genügend gepriesen werden könnte, obwohl es sich von selbst zeigt, dass die Kunstgewandtheit, womit besagte Anordnung mächtig durchgeführt ist, sich nicht nur durch leichte Bewegung und natürliche Pose kundgibt, sondern selbst wie übernatürliche Schönheit wirkt. Ebenso können wir behaupten, dass die Anordnung des heiligen Georg in allen Einzeltheilen der von diesem neuen Daedalos geschaffenen Figur würdig der grossen Lobsprüche sei, die der weise Philosoph solcher Kunstgewandtheit verlieh, sowie, dass weder die Länge der Zeit noch das Walten der Zukunft eine derart leuchtende Schönheit werde verdunkeln können. Viele behaupten, dass Malerei und Bildhauerkunst heute einen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, dass eine noch weitere Steigerung kaum in der Möglichkeit der Natur zu liegen scheine; und dennoch leuchtet

unter so vielen Werken und Statuen nur diese hervor, die, mehr als alle anderen, reich an Glanz und Schönheit ist. Wenn aber unter so vielen Statuen, welche, theils wegen der Kunstfertigkeit, theils wegen des Gegenstandes, den Ruf der Schönheit erlangt haben, nur eben diese beachtenswerth und staunenswerth erscheint, was anders, glauben wir, mag wohl die Ursache davon sein, als die Harmonie aller Einzeltheile, und die Eintracht beider Schönheitsgattungen, Etwas, das allgemein als ebenso selten als schwer erreichbar erklärt wird? Indessen ist darauf zu sehen, dass die Schönheit der Kunstfertigkeit sich nicht in der Art zeige, dass die dabei gehabte Mühe, offenkundig, in Anderen fast mehr Langweile und Widerwillen, als Anregung und Vergnügen erzeuge; denn nichts entspricht so wenig unserem Geschmacke, als der allzu grosse Fleiss und die allzu gesuchten Aus schmückungen, wenn sie an Werken angebracht werden, welche weiter nichts als die Natur nachahmen sollten. Aus diesem Grunde pflegte Apelles, der gefeiertste und hervorragendste Maler seiner Zeit, Jene zu tadeln, welche einen zu grossen Aufwand an Studium zeigten, und welche bei ihren Arbeiten mit neuen Bemühungen und stets erneuertem Fleisse nie ein Ende machten. Wer nun erkennt nicht sogleich, dass, obwohl beim heiligen Georg Fleiss und Kunstfertigkeit ausserordentlich sind, sie dennoch nicht offenbar vorliegen, wohl aber die höchste vom menschlichen Körper erreichbare Schönheit vorbringen und mit anmuthigem Ebenmasse ein in allen seinen Theilen geeinigtes, edles und perfectes Ganzes zeigen? Die einzelnen Theile an der Figur dieses Gottesstreiters sind nicht bloss an und für sich anmuthsvoll und schön; sie scheinen vielmehr auch in ihrer Wechselwirkung eine fast mehr als irdische Vollendung zu athmen, wobei die im Innern jedes Beschauers erwachende Anerkennung noch dadurch erhöht wird, dass Donatello es verschmähte, äussere Ornamente und überflüssiges Beiwerk an der Statue anzubringen. Da ausserdem kluge Menschen gewohnt sind, ihr Augenmerk auf eine Hauptarbeit zu richten, und unter Ausserachtlassung anderer, wenn auch lobenswerther Werke, nur jene eine zu fördern, so hat auch unser Meister hier sein ganzes Talent und Studium zur Vereinbarung solcher Schönheit und Vollendung so comprimirt,

dass, obwohl gerade hier der benützte Raum nur ein kleiner ist, das Feld der sich kundgebenden hohen Gedanken dennoch ein sehr weites und reiches ist. Sie ist also um so bewunderungswürdiger, und um so schöner, je weniger sie der fremden Hilfe und des äusseren Schmuckes bedurfte. Möge ja Niemand glauben, das sei etwas Geringes oder leicht in die Wage Fallendes; das ist umgekehrt etwas so Wichtiges, dass die grössten und gewichtigsten Schriftsteller, sobald sie etwas als sehr schön demonstriren wollten, gerade das als stärkstes und mächtigstes Argument hervorhoben. Als daher Terentius solche Vollendung vor unsere Augen führen wollte, gab er sich keineswegs damit ab, die einzelnen Theile der besprochenen Schönheit zu schildern, sondern ging ebenfalls vom Abgange äusserlicher Ausschmückungen aus, indem er sagte: „Schön war das Mädchen, und das (sollte man es glauben!) umsomehr, als es nichts an sich hatte, was seiner Schönheit hätte zu Hilfe kommen können; das Haar war aufgelöst, die Füsse bloss, sie selbst voll Blässe und Thränen, das Kleid schmutzig; so, dass, wenn die Macht des Reizes nicht in der natürlichen Schönheit läge, sie von diesen Dingen vernichtet worden wäre.“ Ausserdem erzählt man sich von Alexander dem Grossen, dass er, so oft er sich in einem Flusse badete, es liebte, sich von seinem ganzen Heere nackt sehen zu lassen, damit dasselbe begreifen möge, dass er, Dank dem vollkommenen Ebenmasse seines Leibes, keines äusseren Schmuckes bedurfte. Jeder Künstler, ja Jedermann bewundert Buonarroti, und zwar nicht allein wegen des edlen, hohen Sinnes, der aus allen seinen Figuren spricht, sondern auch weil er in diesem Punkte stets eine ganz besondere Sorgfalt an den Tag legte.

Seine Statuen und Bilder sind ebenfalls nicht in Ornamenten eingehüllt; keine frivole Beigabe, kein oberflächlicher Reiz kommt da vor, wohl aber tüchtige Zeichnung, tiefes Verständniss und weise Absicht bei jeglichem Vorgange, so dass sie nicht nur das Gemüth ergreifen, sondern es auch kräftigen und mit starkem Denken erfüllen. Schönheit ist nämlich mit Kraft und starkem Wesen verwandt und verschwistert, so dass wenn sie nach einfachen Principien vorgeht, auch ohne Ausschmückung und nur durch natürlichen Werth und eigene

Macht das Auge befriedigt. Viele waren die von vielen Meistern gemachten Vorschläge, als es sich darum handelte, die Kuppel unseres Domes zu errichten und zu wölben; doch war dabei nur einer der leitende, echte, einfache und natürliche Grundgedanke, nur einer der Zweck: dass nämlich das Ganze stark im Gehalte, anmuthig in der Erscheinung, schön in allen seinen Bestandtheilen an und für sich, den Menschen, die es zu beherbergen haben würde, entsprechend und zur Abhaltung des Gottesdienstes geeignet sein sollte. Und in Wahrheit vermögen heute selbst erfahrene Künstler nicht zu entscheiden, ob Schönheit oder Kraft an diesem überherrlichem Baue überwiege, der bei sich diese beiden Eigenschaften im Wetteifer vereinigt, so aber, dass sie dennoch zusammen harmoniren und somit Staunen und Bewunderung erregen. Von dieser Art ist auch der heilige Georg; einfach in seiner Erscheinung, geeinigt in seiner Schönheit, ganz Leben, ganz Anmuth, ganz Schönheit, scheint er jeden Augenblick zu einer kühnen That schreiten zu wollen. Sei man überzeugt, dass die schweren Waffen, die er an sich trägt, und die unbändige Tartsche die Statue gewiss aller Grazie berauben würden, wenn sie nicht an und für sich mit der allergrössten Schönheit und Lebendigkeit begabt wäre, so dass sie, durch Wahrheit und Beweglichkeit den Marmor durchgeistigend, fast erwarten lässt, dass sie, gleich dem Lebenden, spreche und handle. Sie vereinigt in sich selbst ihren eigenen Werth, und Alles, was gemein und hässlich ist, steht ihr ferne. Glauben wir ja nicht, dass andere Werke auf diesem nämlichen Felde, da sie noch unbeendet und unvollendet sind, darum auf höheres Lob, auf höheren Ruf Anspruch haben, weil dabei der erst auszuführende Gedanke eine vollständigere Schönheit noch erwarten lassen kann; denn es könnte da auch im Gegentheile geschehen, dass solche Werke, einmal zu Ende geführt, das gerade Entgegengesetzte zum Vorscheine brächten. Gegenüber der Aeneis des Virgil, der Venus des Apelles und einigen Statuen des Michelangelo Buonarroti, die ebenfalls mangelhaft hätten schliesslich ausfallen können, bewies man sogleich durch entgegenkommendes Lob, dass man mehr Schönheit als Hässlichkeit erwartete. Beim heiligen Georg aber hat man eine solche nicht mehr zu erwarten, denn sie ist bereits sichtbar

vorhanden; noch hat man die kleinste Spur eines Irrthums zu befürchten, der nicht mehr eintreten kann, und dem Werke vollkommen ferne steht, während dafür jene Wirkung an demselben sich zeigt, die an und für sich sehr selten, und darum doppelt beachtenswerth erscheint. Diese aber besteht in einem gewissen mit Weichheit verbundenen Ernste, wodurch, wie ich glaube, gleichzeitig Genuss, Bewunderung und Staunen in unserer Seele geweckt werden; und mit so viel Glück war das beim heiligen Georg erreicht, dass kaum viel Worte, scheint mir, nothwendig sind, um es zu begründen, oder Jemanden davon zu überzeugen. Der Ernst, der aus dem Antlitze spricht, die Schönheit, die so gewinnend dort ausgedrückt ist, sie lassen zusammen irgend welche erhabene That Seitens dieses grossen Streiters Christi erwarten, und das eben bewirkt, dass die Gedanken der Beschauer in bewundernder Gehobenheit erhalten werden. Der königliche Ausdruck aber, die seltene Lebendigkeit, die Harmonie, die Gemessenheit, die Schönheit, die Vollendung, Alles zusammengenommen, machen aus dieser Statue Etwas, das zu gross, zu hervorragend ist, als dass der Anderen Worte sie noch ruhmwürdiger gestalten könnten. Auf eine solche Weise sind nämlich alle jene Eigenschaften dort vereinigt, dass auch der aller kleinste Theil, der da hinzu oder hinweg käme, den Glanz und den Zauber der Schönheit ganz schwächen und durch hässliche Fehlerhaftigkeit verdunkeln würde. In diesem Sinne haben bereits einige Gelehrte und Schriftsteller festgesetzt, dass vor Allem drei Dinge sehr schwierig, ja fast unmöglich sein würden: dem Jupiter den Blitz aus der Hand zu nehmen; dem Herkules die Keule; dem Homer den Vers; dass aber, selbst wenn das ausführbar wäre, Keinem dennoch, ausser Jupiter, das Blitzeschleudern, Keinem, ausser Herkules, die Handhabung der Keule, Keinem, ausser Homer, das Verfassen von Versen gebühren würde. Genau dasselbe können wir von Donatello sagen; so preiswürdig nämlich und ausgezeichnet auch andere Künstler gewesen sein mögen, so kam es doch Keinem, so wie Diesem, zu, die Werkzeuge der Bildhauerkunst mit klugem und tiefem Verständnisse zu gebrauchen und alle Theile aus welchen die Schönheit besteht, so in Eins zu verbinden, dass sie bewunderungswürdig hervortrete. Man denke ja nicht,

dass das Alles zu viel der Worte und des Lobes über die Vortrefflichkeit und Vollendung des heiligen Georg sei; im Gegentheile bin ich der Ansicht, dass es noch viel zu wenig dem entspreche, worauf die erstaunlichen Vorzüge jener Statue Anspruch hätten. Gibt es doch, wie wir bereits gesehen, der Schwierigkeiten und Mühen, welche die Wiedergabe der Schönheit verhindern, so viele, und hat sie dennoch alle das grosse Talent Donatello's derart besiegt, dass sie darum doch nicht weniger leuchtend und glänzend sich kundgibt. Darum muss bedacht werden, dass eigentlich nur das höchste und unbeschränkteste Lob der vollendeten Schönheit des heiligen Georg gebühren würde; liegt aber dies nicht in unserem Können, so mögen wir sie wenigstens nach Möglichkeit preisen und bewundern. Wer würde auch nicht selber erkennen, dass Schönheit überhaupt eine so bewunderungswürdige und zu allen Zeiten so seltene Sache ist, dass sie an und für sich schon als etwas Hervorragendes, ja fast Unglaubliches, zu betrachten sei? Donatello aber, oder besser gesagt, die Stadt Florenz, wollte nicht, dass die leuchtende und vollendete Schönheit der Statue des heiligen Georg blos von einem Menschen, anstatt von Allen gesehen werden sollte, und stellte sie daher an einem Orte aus, wo das Betrachten und Prüfen aller ihrer Theile sehr leicht möglich ist. Und da nun so viele edle und grosse Talente, als es deren in unserer Stadt gibt, sie dort wiederholt betrachtet, geprüft und immer wieder einstimmig gelobt haben, so ist das wohl ein sehr beredtes Zeugniss dafür, dass kein Theil an jener Statue misslungen, oder missgestaltet, vielmehr aber, dass jeder angemessen und anmuthig ist, und dass mit Recht die höchsten Lobsprüche, welche ähnlichen Werken gebühren, auch der Vollkommenheit dieses heiligen Georg zu widmen sind. Mögen daher die echten Künstler ihre Aufmerksamkeit diesem Werke der Schönheit zuwenden und darüber nachdenken, welcher Art jene Dinge, die solche Schönheit ruhmwürdig machen, sind; mögen sie dabei zur Ueberzeugung gelangen, dass nicht irgend welche Schaulegung überladener Ornamentik, sondern die einfache Vollkommenheit, die Einheit und jenes Ganze, jene hohe Kunstgewandtheit, welche bei allen ähnlichen Werken zu wünschen wäre, Dasjenige ist, was beim heiligen

Georg eine so staunenswerthe Herrlichkeit erzeugt hat. Mit Rücksicht daher auf den grossartigen, heroischen und fast überirdischen Ausdruck dieses Werkes; auf die an jedem seiner Theile wunderbar sich zeigende Lebendigkeit; auf die hervorragende und voll Majestät sich gebende Schönheit des Ganzen können wir behaupten, dass nicht nur kein einziger Künstler es verschmähen dürfe, dass Donatello ihm gleich gestellt werde; sondern überdies noch, dass der hohe Werth und die Vollkommenheit dieser hier besprochenen Statue alle anderen hinter sich zurücklassen. Gar weise war das Vorgehen unseres Künstlers, welcher zur Verwirklichung seines Strebens mit der Lebendigkeit anregt, mit dem Ausdrücke edle Empfindungen erweckt, mit der Schönheit erquickt, und mittelst aller dieser drei Dinge in den Beschauer jene hohe, mächtige Kraft versenkt, welche an dieser Statue mit so viel Glück vorgebracht ist. Er gestaltet das Bild eines überirdisch vollendeten Ritters, und formt ihn nicht nur fehler- und mangellos, sondern auch in bewunderungswürdiger, fast übernatürlicher Weise; dabei die Arbeit zu solcher Vollendung erhebend und seine Absicht so glücklich und meisterhaft erreichend, dass er die gewöhnliche Art der Anderen weit überragt, und sozusagen sich selbst übertrifft, indem im Marmor eine so schwungvolle Phantasie, und so himmlische Gedanken zum Ausdruck gelangen, dass dadurch sogar aus dem Gemüthe der Anderen harte, niedere und rohe Empfindungen verdrängt werden. Wohl fühle ich da selbst, dass je tiefer man den Geist in diesen strahlenden Glanz versenkt, je näher man in das Zauberlicht so herrlicher Kunstgewandtheit blickt, umsomehr die Kraft, Solches entsprechend zu preisen, verwirrt und geblendet, sinkt; ebenso fühle ich, dass nicht diese meine Auseinandersetzung, die unausreichend ist, und nicht mein Wort, das schwach und wahrhaft unwürdig eines so erhabenen Werkes erscheint, sondern eine jener hohen Begabung gleichkommende Redeweise allein berufen wäre, ein solches Werk würdig zu preisen, so dass, wie dieses alle anderen Schöpfungen überflügelt, es auch mit überwiegender Beredsamkeit gefeiert werden müsste. Erhabene Schönheit, die du so mächtig in deiner Wirkung bist, dass Andere durch dich zu höheren Ideen gehoben werden: himmlische Gestaltung, an

deren Anblick jedes warme Herz sich erfreut und sich begeistert: hehre Würde, die du zugleich Anregung und Ernst erzeugst, und den menschlichen Geist von irdischen Gelüsten hinweg zu hohen Bestrebungen und göttlichen Zielen emporführst — wohl darf die Bildhauerkunst ob eines so erhabenen Lorbeers sich freuen, und stolz sein ob ihrer so edlen Wirkung; vor Allem darf sie, da hier diese Wirkung sich am Kräftigsten zu erkennen gibt, ihren höchsten Ruhmesanspruch auf diese Statue setzen, welche, edler und preiswürdiger als alle anderen, die menschliche Grenze fast überschreitet, um fast zur göttlichen hinanzuragen. Aus dieser ganzen Abhandlung aber lässt sich schliesslich klar entnehmen, dass jene Schönheitswunder des Schaffens, welche Bewunderung hervorrufen, als solche von den Künstlern selbst, und nicht von der Kunst allein, erzeugt werden. Wäre dies nicht der Fall, so würde man täglich gar viele Homere und gar viele Virgile aus den Lehren des Aristoteles, und in der Rhetorik gar viele Demosthenes und gar viele Ciceros aus den von ihnen verfassten Büchern über die Redekunst erstehen sehen. Hätten diese nur irgendwie gehofft, in ihren Kunstzweigen die Vollendung und Schönheit selbst lehren zu können, so würden sie alle Regeln hiefür, ohne eine einzige auszulassen, vorgebracht haben; auch jene, die von den gelehrtesten und bedeutendsten Autoren in der Sache mit grossem Verständnisse und tiefem Geiste verfasst worden sind. Aber Jeder, der zur Schönheit gelangen will, muss eben selbst weiter schreiten, weiter sich vorwagen, als ähnliche Weisungen zu lehren vermögen, so gut wie Donatello, was Jeder erkennt, es gethan. Nicht nur, dass er sämtliche Regeln der Kunst vortrefflich beobachtete, hat er auch, von bedeutendem Talente getragen, durch ausserordentliche, vielleicht von keinem Anderen je angewandte Mittel, uns im heiligen Georg jene vollendete und seltene Schönheit vorgebracht, welche, da sie bei menschlichen Werken fast unglaublich erscheint, Bewunderung und Staunen in unserem Gemüthe weckt.

E n d e.

QUELLEN-ANGABE
UND
A N M E R K U N G E N
ZUM
LEBEN DONATELLO'S
VON
H. SEMPER.

QUELLE-ANGARE

A N M E R K U N G E N

LESEN DONATELLO

NO. 100

QUELLEN-ANGABE.

¹⁾ Donatello's Geburtsjahr. — Vasari, den wir naturgemäss als Ausgangspunkt unserer Forschung betrachten, jedoch vielfach durch Notizen anderer Schriftsteller, sowie besonders durch Documente zu berichtigen haben werden, Vasari versetzt Donatello's Geburt in das Jahr 1383. Suchen wir diese Angabe als unrichtig nachzuweisen, sowie die unserige zu begründen. Verschiedene Angaben über Donatello's Alter befinden sich in den Vermögens-Anzeigen (Denunzie de'beni), welche Gaye in seiner Urkundensammlung publicirte. (Giovanni Gaye. Carteggio inedito d'artisti etc. Firenze Molini 1839.)

In Betreff dieser Vermögensanzeigen müssen wir einen schnellen Blick auf die damalige Geschichte von Florenz werfen. Nach der Schlacht von Zagonara in der Romagna, in welcher die Florentiner von den Truppen des Herzogs von Mailand geschlagen worden waren, wurde behufs neuer Kriegsrüstungen eine Commission von 20 Bürgern in Florenz ernannt, welche neue Steuern ausschreiben sollte. Da die Optimaten von Florenz, mit Rinaldi degli Albizzi an ihrer Spitze, diesen Krieg befürwortet hatten, so benützte die Steuercommission das durch die Niederlage geschwächte Ansehen dieser Partei, um sie besonders mit Steuern zu belasten. Hierüber erbittert, und aus Furcht, das kleine Volk (popolo minuto) möchte die Herrschaft wieder an sich reißen, deren es seit 1381 verlustig war, besprachen sich die Führer der Albizzi'schen Partei in der Kirche St. Stefano über die Mittel, sich der Herrschaft zu versichern. Sie wollten die Zahl der niederen Zünfte von 14 auf 7 herabdrücken, und dem Adel (Grandi) wieder mehr Macht geben. Doch hoffte man eine solche Verfassungs-Aenderung nur dann glücklich durchzuführen, wenn man Giovanni de Medici, den Führer der Volkspartei, gewonnen hätte. Dies gelang nicht, wodurch des Letzteren Ansehen beim Volke stieg. Im Jahre 1427 wurde denn auch durch Giovanni's Einfluss ein festes Steuergesetz beschlossen, wonach ein Jeder nach seinem beweglichen oder unbeweglichen Vermögen in der Weise besteuert werden sollte, dass er für 100 Gulden einen halben Gulden zu entrichten hätte. So sehr sich die Optimaten dagegen sträubten, so konnten sie es doch nicht

verhindern. Sie verloren dadurch viel an Macht, insofern sie jetzt nicht mehr bloß auf Kosten der armen Bürger Krieg führen konnten. Diese Steuer erhielt von dem florentinischen Wort *accattastare* den Namen *Cataster*. Behufs der Bestimmung derselben mussten fortan die Bürger von Zeit zu Zeit eine genaue Angabe ihres Vermögens an die *Ufficiali del Catasta* einreichen.

Die erste Vermögensanzeige des Donatello trägt denn auch das Datum der Entstehung dieser Steuern, das Jahr 1427. Die Stelle über sein Alter darin lautet:

„*truovomi con questa famiglia in chasa:*

Donato d'anni 40”

ec.

(Siehe Gaye, *Carteggio*. Vol. I. p. 122.)

In einer zweiten Denunzia vom Jahre 1433 (Gaye, *Carteggio* a. a. O.) heisst es:

„*boche mi truo:*

Donato detto d'età d'anni 47.”

Endlich heisst es in einer Denunzia vom Jahre 1457 (Gaye, *Carteggio* ebendasselbst.)

„*in età di 75 anni.*”

Nach der ersten dieser drei Angaben wäre er also im Jahre 1387, nach der zweiten im Jahre 1386, nach der dritten endlich im Jahre 1382 geboren.

Ziehen wir, ehe wir unsern Schluss machen, noch andere Angaben über das Geburtsjahr des Donatello herbei. In dem Werke des 15. Jahrhunderts „*Bartolomei Fontii annales suorum temporum*” finden wir folgende Notiz:

„1466. *Donatellus florentinus sculptur insignis sexto et septuagesimo aetatis anno Florentie obiit IV Idus Decembris.*”

Hienach wäre also Donatello erst 1390 geboren worden.

Die Grabschrift, welche im Jahre 1738 vom Cav. Salvini auf Donatello's Grab in S. Lorenzo gesetzt wurde, und wonach er 1383 geboren worden wäre, kann nicht viel Gewicht haben, da sich Salvini in seiner Angabe jedenfalls nach Vasari richtete. Wichtiger dagegen ist der Umstand, dass Donatello, wie aus den Documenten der Dombauhütte im Anhang erhellt, schon im November 1406 zwei Marmor-Figuren von Propheten für das zweite nördliche Portal am Florentiner Dom vollendet hatte.

Diese letztere Thatsache lässt jedenfalls die Angabe des Bartol. Fonzio als unmöglich erscheinen, da Donatello sonst schon mit 15 Jahren Statuen für öffentliche Gebäude hergestellt hätte.

Dagegen konnte er dies wohl mit 19 bis 20 Jahren thun.

Wenn wir nun bedenken, dass zwei Vermögensangaben das Jahr 1386 oder 1387 als sein Geburtsjahr bestimmen; dass er die dritte Vermögensangabe, wo er sein Geburtsjahr auf 1383 setzt, in hohem Alter schrieb, wo leicht Irrthümer in Betreff der Zahl der Jahre entstehen, dass

endlich Vasari's wie Salvini's Angaben der urkundlichen Begründung entbehren, so glauben wir uns für das Jahr 1386 als sein Geburtsjahr entscheiden zu müssen.

2) Der oben angeführte, vollständige Name von Donatello's Vater geht aus zahlreichen Documenten hervor, in denen Donatello genannt wird. (Siehe Anhang, Regesten Donatello's.)

Vasari erwähnt nichts über Donatello's Vater.

Wir verdanken unsere Notizen über ihn der Güte des Grafen Luigi Passerini in Florenz, der uns dieselben brieflich angab. Die Zuverlässigkeit, sowie die gründliche Kenntniss der florentinischen Geschichtsquellen, deren dieser Gelehrte, wie wenig Andere sich rühmen kann, lässt das Schreiben, worin er die Güte hatte, uns die betreffenden Notizen mitzutheilen, den Werth eines Original-Documentes einnehmen. Wir lassen dasselbe daher hier folgen:

Tit.

Parmi tempo di dirle il poco che sò intorno al padre di Donatello, siccome le ho da qualche tempo promesso. Niccolò di Betto di Bardo è rammentato da Buonaccorso di Luca Pitti nella sua cronaca, a pagina 24, per l'assassinio di Matteo Corbizzi; commesso in Pisa nel 1380.

Nell' anno stesso, il di 11 Giugno (ed era tiratore del popolo di S. Piero in Gattolino) fu condannato ad essere trascinato a coda di asino fino al luogo della giustizia ed ivi decapitato; ad avere rovinate le case e i possessi; i suoi figli e discendenti ad essere ribelli in perpetuo, per essersi fuggito da Firenze ed andato al campo dei nemici, guidandoli per il contado fiorentino.

1380, 26 novembre. Ripresa in esame questa causa, fu dichiarato innocente e fu ordinato che il suo nome fosse, per emenda, registrato in un libro a caratteri d'oro.

Questo è il poco che posso darle in proposito. Lo accetti com'è, e mi creda etc."

Beifolgend geben wir auch die wichtigsten Stellen der citirten Chronik, die auf den durch Donatello's Vater verübten Todschatz Bezug haben:

„L'anno 1379 andai a Gienova con Matteo de lo Scielto, e tornati che fumo a Pisa, Mess. Piero Gambacorta fecie acomiatate di Pisa me e molti altri sbanditi. Andamene a Siena, e stato là alquanti mesi, ritornai a Pisa, e tornommi con Giusto del Citerna, che avea bando da Firenze; e stato là alquanti mesi, acchade l'anno 1380 adi d'Aprile, che Matteo del Ricco Corbizi da San Piero Maggiore, essendo egli a Pisa per suoi fatti di merchantia, e perch' egl'era de' confidenti acoloro, che per allora regievano a Firenze, a la scoperta con disoneste parole parlava a viso, a cerchio, a loggia, e su per le piazze a la 'ncontra di tutti: e di ciaschuno cittadino sbandito, e confinato con dire villane parole, e seghuitando ciò cō isfrenata baldanza, acchadde, che uno dì egli disse a me villania, etc. di che gli risposi, e dissili, che s'egli seghui-

tasse a dire villania, e dare noia a Cittadini usciti, o vero cacciati da Firenze, che a lui sarebbe un di insanguinata la sua chamicia. Montò in superbia, e radoppiò il dirmi villania. Partimi da lui, e mandai Giusto del Citeria a dirgli, ch'io non andrei più dov'egli fosse, nè gli parlerei, a ciò ch'egli non mi dicesse più villania, e che s'egli venisse dov'io fossi, me n'andrei, e che se pure egli seguitasse di dire cosa, che toccasse al mio honore ch'io gli dimostrerei con effetto che mi dispiacesse. Andò, e tornò: raportómi che egli gli disse: Va, di a Bonacorso, ch'io non curo le sue parole, nè minaccie, ma che io non ristarò, ch'egli, e tu, e gli altri sbanditi, che ci sono, non potranno stare a Pisa. Seghuitò, che ivi a pochi dì avendo io cienato con Matteo de lo Scielto, e usciti fuori in su le 24 ore, e trovando noi il detto Matteo del Ricco, Matteo de lo Scielto s'accozzò con lui, perchè aveano alcuno traffico insieme di mercantia. Lasciali, e trovai Niccolò di Betto Bardi, e aspettando, che Matteo lasciasse l'altro Matteo, poco istante Matteo del Ricco lasciò l'altro Matteo, e accozzosi con Charoccio Charocci, e parlando con lui di loro fatti di merchantia, si fermò presso dov'io era, e disse forte, perch'io l'udissi: Charoccio, io me ne vo domattina a Firenze, e farò de' fatti contro a chi m'à di parole minacciato. Di che intendendo io, che per me le dicesse, e contro a' miei fratelli, ch'erano a Firenze, gli missi la mano al petto, e scotendolo con dire: che ò io a fare con teco? Niccolò senza mio volere gli diede d'uno berghamaschio in su la testa, tale che a' piedi mi chadde. Levossi romore, e io come stupefatto non partendomi, vi sopraggiunsono provisionati, i quali m'arebbono preso, se non fosse Vanni Bonconti, che entrò tra loro, e me, disse: Vattene. Andamene a chasa M. Ghualterotto Lanfranchi, e Niccolò con meco. dissili il caso; confortommi, dicendo: Non temere ch'io ti metterò in luogo salvo e sicuro. La notte il detto ferito si morì."

Der Chronist fährt fort zu erzählen, wie die Beiden zwei Tage lang in den Häusern des Messer Gualterotto und seines Neffen getrennt verborgen lagen. Aber Messer Pietro Gambacorti, der Herr von Pisa, liess ihnen sagen, er wüsste, wo sie verborgen wären, und dass er sie gefangen nehmen wollte, damit die Signori von Florenz nicht glaubten, „ihre Kaufleute seien in Pisa umgekommen“ (zu ergänzen wohl: ungerächt). Dem Caroccio gelang es jedoch, Pietro davon zu überzeugen, dass „Matteo avea tanto villaneggiato di questi cittadini chacciati da Firenze, che s'egli non se ne fosse andato presto, e non fosse stato morto, quando fu, che da altri gli sarebbe stato fatto dispiacere assai; e a queste parole si ritrovò Messer Ghualterotto, perchè v'era a desinare. Messer Piero response, dicendo: Caroccio, tu m'ai tutto confortato, e non vorrei avere auti presi i due; e arò charo se ne vadano, se ci sono, che credo di sì; e Messer Ghualterotto sa ben se ci sono, o no. Chiamò uno de' suoi famigli, e disse: va, e fa, che le guardie, ch'erano messe alle porte, per pigliare etc. che le si lievino. Messer Ghualterotto sene

venne dove ci avea messi, e disse: voi siete sicuri, però che le tali parole sono state; e la sera tornamo in chasa sua, e l'altro di montamo a chavallo, e egli con noi, e menocci a desinare a Santa Maria in Chastello; e poi mi diede una lettera, la quale scrisse a Duccino d'Armo a Luccha, racomandandomi a lui etc."

In der Ausgabe des Manni, 1720, p. 25, wo wir diese Stelle der Chronik copirten, befindet sich noch folgende Notiz über den getödteten Matteo del Ricco Corbizzi.

„Fu sepolto nel chiostro della chiesa d. S. Niccola di Pisa con questa iscrizione:

Sep. Venerabilis Mercatoris Matthei Ricchi de Corbizis de Florentia qui obiit A. D. MCCCCLXXX die X. Aprilis."

Dass Donatello's Vater im Jahre 1415 nicht mehr lebte, geht aus einem Contract des Donatello mit der Dom-Opera von Florenz hervor, wo er folgendermassen genannt wird:

„Donatus vocatus Donatellus filius olim Nicolai"

(Siehe Anhang, Regesten Donatello's 23.)

³⁾ In der Denunzia von 1427 (Gaye etc. I. p. 122) heisst es: „Ma. Orsa, mia madre 80", während in der Denunzia von 1433 ihrer keine Erwähnung mehr geschieht, so dass sie also jedenfalls innerhalb dieser zwei Daten gestorben ist.

⁴⁾ Die Stelle in der Denunzia von 1427 (Gaye, I. p. 122.) über Donatello's Schwester und Neffen lautet:

.

 Ma. Tita, mia sirocchia vedova senza dote 45. Giuliano, figliuolo di detta Ma. Tita a tratto 18.

Die Stelle über den wahrscheinlichen Bruder Donatello's, Andrea, findet sich in einer Contracturkunde des Dom-Archivs vom Jahre 1393.

⁵⁾ Die Biographie des Simone, des angeblichen Bruders des Donatello, findet sich zusammen mit der des Filarete, bei Vasari, Ed. Lemonnier III. p. 287 — 294.

⁶⁾ In einem Auftrage vom 21. Juni 1408, den die Dombauhütte dem Donatello ertheilte (Siehe Anhang, Regesten Donatello's 8. I. A.), heisst es:

„Donato Nicolai Becti Bardi civi florentino magistro intagli."

⁷⁾ In Bezug auf seine verschiedenen Wohnungen wissen wir, dass er im Jahre 1426 im „Popolo" von S. Jacopo Oltr' Arno zu Florenz wohnte, wie aus folgender Stelle eines Contractes der Dombauhütte mit ihm vom 18. März 1426 hervorgeht:

„Donatello populi S. Jacobi supra Arnum de Florentia."

Ein Jahr später meldet er, dass er im Popolo S. Cristofano, im Quartier Sto. Spirito, unter dem Fahnlein der Muschel in einem Hause wohne, das er von Guglielmo Adimari gemiethet habe.

Siehe Gaye etc. I. p. 122.

Firenze 1827. Archivio delle Decime. Quartiere S. Spirito Gonfalone Nicchio.

Donato di niccholo, di Betto, intagliatore prestanziato nel quartiere di Sto. Spirito, Gonfalone nichio.

.....

Sto a pigione in una chasa di Guglielmo Adimari, posta in chorso degli Adimari e nel popolo S. Cristofano paghone fior. 15 l'anno.

Bei der Abschrift dieser Denunzia hat jedoch Gaye ein wichtiges Stück derselben übersprungen, welches ich im Anhang unter den Documenten (III. Nr. 5.) publiciren werde. Dasselbst befindet sich auch folgende Stelle:

A Guglielmo Adimari fl. 30 sono per pigione da due anni passati di una chasa in che abito fl. 30.

Wie stimmt diese Angabe mit den vorhergehenden, wonach er ein Jahr vorher im Popolo di S. Jacopo und nicht im Popolo di S. Cristofano lebte?

Im Jahre 1433 wohnte Donatello, seiner Denunzia desselben Jahres zufolge, in einem von der Bruderschaft von S. Maria nuova gemietheten Hause im Popolo S. Raffaello, unter dem Gonfalone des Drachen, im Quartiere S. Giovanni. Er muss hier schon seit 1428 gewohnt haben, da er erklärt, der Bruderschaft von S. Maria nuova 40 fl. für vier Jahre Miethe zu schulden. (Siehe Gaye, carteggio)

Die betreffenden Stellen lauten:

Adi 31 di Maggio 1433.

Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Drago

.....

tengo una chasa a pigione di S. Maria nuova, posta in Firenze nel popolo di S. Raffaello, gonfalone del Drago di S. Giovanni

.....

E debbo dare a S. Maria nuova della detta chasa fior. 40 di quattro anni vi sono dentro.

Im Jahre 1443 vermiethet Francesco, Sohn des verstorbenen Bartolomeo d'Onofrio de Bischeri als Procurator des Messer Manno di Giovanni Temperani an Donatello ein Haus mit Garten und Werkstätte, sowie anderen Baulichkeiten, welches sich im Popolo S. Michele Bisdomini befindet (in der Nähe des Doms). Bevor Donatello diese Wohnung miethete, hatte er im Popolo di S. Lorenzo gelebt.

Diese Nachrichten gehen aus folgendem Document hervor, das in Manni's Anmerkungen zu Baldinucci publicirt ist:

Arch. di contratti di Firenze, Protocollo 3 di Ser Bartol. del Bambo. c 31.

1443 Franciscus ol. D. Bartholomei Honofrii de Bischeris procurator D. Manni Joannis Temperani locat ad pensionem Donato voc. Donatello olim Niccholai Betti, scultori populi S. Laurentii de Florentia domum cum horto, apotheca et aliis edificiis in populo S. Michaelis Vices dominorum loco dicto de casa Bischeri a 1 Via a 2 dicti Manni a 3 Laurentii Crescii, a 4 operae S. Reparatae.

1457 finden wir Donatello (Gaye, cart.) wieder im Quartier von S. Giovanni, jedoch unter dem Gonfalone des Vajo.

Seine letzten Jahre verlebte er endlich in einem kleinen Hause in Via del Cocomero, nahe beim Pal. Gerini und dem Nonnenkloster S. Niccolò, wo er auch im Jahre 1466 starb. (Siehe Vasari und Francioni, Elogio di Donatello.)

Wir fügen hier zur besseren Erläuterung dieser Angaben noch bei, dass im Jahre 1343, nach der Vertreibung des Herzogs von Athen, die ehemalige Eintheilung der Stadt in Sechstel in eine solche nach Vierteln umgewandelt wurde. Ein jedes dieser Viertel war wiederum in 4 Fähnlein (Gonfaloni) getheilt.

Das Viertel (quartiere) von S. Spirito umfasste die Gonfaloni:

La Scala	(Leiter)
Il Nicchio	(Muschel)
La Sferza	(Peitsche)
Il Drago	(Drache).

Das Quartiere di S. Croce zerfiel in die Gonfaloni:

Il Bue	(Ochse)
Il Lion d'oro	(goldener Löwe)
Il Carro	(Wagen)
Le Ruote	(Räder).

Das Quartiere S. Maria Novella:

La Vipera	(Viper)
L'Unicorno	(Einhorn)
Il Lion rosso	(rother Löwe)
Il Lion bianco	(weisser Löwe).

Das Quartiere S. Giovanni:

Il Lion nero	(schwarzer Löwe)
Il Drago verde	(grüner Drache)
Le Chiavi	(Schlüssel)
Il Vajo	(Vehe).

Unter einem jeden dieser Fähnlein versammelten sich beim Klange der grossen Glocke die demselben untergeordneten Bürger, die von je einem Gonfaloniere für jedes Fähnlein befehligt wurden, um die Stadt vor inneren und äusseren Gefahren zu schützen. Neben der politischen Eintheilung in Fähnlein scheint noch die in Kirchengemeinden (vielleicht als Unter-Abtheilung derselben) bestanden zu haben. Dann liesse sich auch vielleicht der obige Widerspruch erklären, wonach Donatello im Jahre 1426 zugleich im „Popolo“ von S. Jacopo und im „Popolo“ von S. Cristofano gewohnt hätte, insofern nämlich die kirchliche Eintheilung der Bürgerschaft nicht so genau sein mochte als die politische, oder es einem Jeden auch freistand, sich zu dieser oder jener von zwei benachbarten Kirchengemeinden zu rechnen.

⁸⁾ Vasari's Stellen über das Verhältniss des Donatello zur Familie Martelli: siehe in der obigen Uebersetzung.

Eine weitere Stelle anderer Autoren darüber ist folgende:

Bocchi e Cinelli, *Bellezze di Firenze* 1677. Firenze
Gagliantini. Donatello che fu molto familiare di essa casa e particolar-
mente di Ruberto Martello che lo tirò innanzi sin' da fanciullo e
con liberalità veramente grande gli somministrò per poter studiare
ciò che la bisogna richiese.

Aus Vasari's wie aus den eben angeführten Worten geht mit Deut-
lichkeit der Anachronismus hervor, dass Ruberto Martelli der Jüngere Do-
natello's Erziehung geleitet habe.

Andrea Francioni hat zum erstenmal in seinem Schriftchen: *Elogio
di Donatello scultore*. Firenze. Piatti 1836 (Anmerkung 6) diesen Widerspruch
aufgedeckt.

Auch Litta verfällt merkwürdigerweise in seinen „*Famiglie illustri
d'Italia*“ in denselben Irrthum, wie obige Autoren, obschon er gleichzeitig
das genealogische Material zusammengestellt hat, welches zur Aufdeckung
desselben dient.

⁹⁾ Ueber Ruberto Martelli gibt uns Litta in seinem Werke: „*Le famiglie
illustri d'Italia*“, Vol. XV, folgende näheren Notizen: „Roberto ge-
hörte der Partei an, welche das Haus Medici erhob, so dass er nach Cosi-
mos' Zurückberufung nach Florenz im Jahre 1434 zu den Aemtern der Re-
publik zugelassen und in den Jahren 1439 und 1446 in den Magistrat der
Prioren gewählt wurde. Er war ein sehr reicher Banquier, der im Jahre 1434
8000 Goldgulden der deutschen Nation lieh und im folgenden Jahre 12.000
dem Papste zur Kostenbestreitung des oekumenischen Concils, welches in
Ferrara abgehalten werden sollte, um die griechische mit der lateinischen Kirche
wieder zu vereinigen. Als kurz nachher das Concil nach Florenz verlegt wurde,
lieh er von Neuem 22.000 Goldgulden. Und weil, wo Reichthümer sind,
Titel und Würden nicht ausbleiben, verlieh ihm kurz nachher der Kaiser
Sigismund durch ein besonderes Diplom das Recht, Bastarde zu legitimiren;
der Papst räumte ihm das Patronat über die Kirche S. Giusto ein, und der
griechische Kaiser Johannes Palaeologus, der sich im Jahre 1439 bei Ge-
legenheit des Concils in Florenz befand, ernannte ihn zum Pfalzgrafen, mit
der Bestimmung, dass der älteste der Familie diesen Titel tragen dürfte.
Im Jahre 1452 ernannte ihn Niccolo V. zum Depositär der apost. Kammer,
was ein sehr einträgliches Amt war. 1455 schickte ihn die Republik nach
Rom, um als ihr Gesandter dem Conclave beizuwohnen, in dem Calixt III.
gewählt wurde. 1469 gründete er ein Canonicat an der Hauptkirche von
Florenz mit dem Rechte des Patronats für seine Familie.“

¹⁰⁾ Viel schätzbares Material über die Geschichte des Humanismus
habe ich bei Tiraboschi, *Storia della letteratura* gefunden.

¹¹⁾ Ueber Donatello als Goldschmied nenne ich folgende Quellen:
In der Schrift des „Pomponius Gauricus, de sculptura“ findet sich die
Stelle:

„Donatellus ipse Cionis, ut putatur, discipulus aere, ligno,
marmore laudatissimus“ etc. etc.

Selbstverständlich kann unter diesem Cione nicht der damals längst verstorbene berühmte Goldschmied Cione, Vater des Orcagna, gemeint sein.

Ferner findet sich in Benvenuto Cellini's Selbstbiographie (Ausgabe von Franc. Tassi Firenze. 1829. Guglielmo Piatti' Vol. III, p. 271 Racconti) folgende Notiz:

„Donatello, che fu il maggiore scultore che sia mai stato, si come io ne ragionerò a suo luogo. Il detto stette all' orefice ch'egli era giovane grande.”

welche ebenfalls bezeugt, dass Donatello in seiner Jugend die Goldschmiedkunst erlernte. — Auch wird er mehrmals in Documenten als aurifex bezeichnet: so noch am 18. März 1426: „Donatello Niccholai aurifici seu magistro intagli” etc. (Siehe Anhang, Regest. Donat. 56.)

Was die Herstellung der Figürchen (in der 5. Nischenordnung von unten) am Altarblatt von S. Jacopo in Pistoja durch Donatello betrifft, so ist dieselbe allerdings nur durch Tradition, doch durch keine Urkunde bezeugt. In Fontani, Viaggio pittorico I, 11 findet sich folgende vage Angabe über ein Relief im Dom von Pistoja, von dem man sonst nichts weiss:

„Fra l'opere di scultura niuna certamente si uguaglia nel merito del lavoro al superbo bassorilievo di Donatello esistente nel lato destro della Cappella che dicesi del Sacramento, in cui si scuopre il felice rinnovellamento del buongusto in tal arte.”

Ueber das Silberfutteral des Armes der heiligen Verdiana erhielt G. Milanese folgende Mittheilung von Herrn Bigazzi:

„Nel sepolcuario del Rosselli nella carta aggiunta dopo la pagina 382 si parla dal Baldovinetti di un reliquiario d'argento, ove si conserva il braccio di Sta Verdiana. Si dice che questo braccio sia opera di Donatello.” Auf dem Futteral befand sich die Inschrift: „Hoc est brachium S. Verdianae virginis Joh. Medic. filius Cosmae donavit Monastero S. Verdianae D. F. D.”

Von Werken der Goldschmiedkunst Donatello's im Dom von Siena handelt endlich folgende Stelle aus:

„Cenni storici artistici di Siena. Parri. 1840. Siena“:

„Meritano special menzione le statue e reliquiari d'argento che in questa sagrestia si conservavano, opere insigni del Donatello, di Giovanni della Fonte, di Piero il Viva, di Giovanni e Lorenzo Turini, di Giovanni Bonchi, d'Jacopo Campani e di Luigi Valadier a danno dell'arte e a poca utilità dei distruttori, annientate nel 1799.”

Ueber Brunellesco als Goldschmied standen uns folgende Quellen zur Verfügung:

1. Der anonyme Biograph und Zeitgenosse des Brunellesco, herausgegeben von Baldinucci. Diese Ausgabe wurde später ihrerseits wieder von Moreni herausgegeben und mit Noten begleitet. Dort heisst es besonders, nachdem geschildert worden, auf welche Weise Brunellesco Goldschmied ward:

„E di niello, e di smalto e di mazonerie di rilievo e così di conciare e segare e legare qualunque gioia diventò in fra poco tempo perfettissimo maestro. Il perchè nella sua giovinezza avendosi a arrogare certe figure d'ariento d'importanza all' altare di S. Jacopo di Pistoja, che è molto ricco, furono allogate a lui e lui le fece di sua mano che era in quel tempo maestro, ma molto giovane.”

Moreni fügt hinzu: Due mezzi profeti collocati tra le due estremità.

In ähnlicher Weise äussert sich Vasari über Brunellesco als Goldschmied und stützt sich dabei wahrscheinlich auf den anonymen Biographen.

Nach einer Angabe des Ciampi *Sagrestia de begli arredi*, Pistoja . . . p. 80—82, hätte Brunellesco diese Arbeiten im Jahre 1409 gemacht. Doch gibt Ciampi kein Document an.

Dass Brunellesco im Jahre 1406 Goldschmied war, beweist uns ein Document der Domopera vom 12. Februar 1406. (Siehe Anhang Docum.) Dort wird ausser Laurentius Cionis aurifex, auch Filippus S. Brunelleschi aurifex, als aus dem Dombaurath cassirt, angeführt.

Endlich sagt Benv. Cellini in der oben bei Donatello angeführten Ausgabe seines Lebens und kleinerer Schriften an derselben Stelle:

„Pippo di Ser Brunellesco, il quale fu il primo che risuscitò il bel modo della grande architettura. Anco egli stette al orefice gran tempo.”

Vasari und der Anonymus erzählen uns ausserdem, dass Brunellesco nach 1403, als er in Rom die antike Architektur studirte und ihm das Geld ausging, sein Leben damit fristete, dass er für ihm befreundete Goldschmiede Edelsteine legirte.

Ghiberti endlich rechnete sich Zeit seines Lebens zu den Goldschmieden und nannte sich demnach auch so. Für ihn sind in dieser Beziehung zunächst seine *Memorien Magliabecch.* XVII, sodann Vasari (Ed. Lemonnier III. p. 110—112) die wichtigsten Quellen.

Ferner ist folgende Stelle aus Benvenuto Cellini's Schriften nach der obigen Ausgabe (p. 267. Vol. III) wichtig:

„Lorenzo Ghiberti fu veramente orefice, sì alla gentil maniera del suo bel fare, e maggiormente a quella infinita pulitezza ed estrema diligenza. Questo uomo si può mettere per uno eccellente orefice, il quale tutto impiegò e messe il suo ingegno in quell' arte del getto di cotali opere piccole; e sebbene egli alcuna volta si messe anche a fare delle grandi imperò si vide ch'egli era molto più la sua professione il far le piccole; per questo noi lo chiameremo veramente un buon maestro di getto: e a questa tale professione solo attese, e questa fece tanto bene; siccome ancora oggi si vede, che nessuno altro uomo ancora non l'ha raggiunto.”

Was endlich die Notizen über Filippo's Familie betrifft, so verdanken wir dieselben grösstentheils dem Baldinucci, sowie dem anonymen Biographen

in der Ausgabe des Moreni, wodurch auch Vasari's Worte „sebbene Filippo non avesse lettere“ widerlegt werden. Ausserdem findet sich im Ammirato, Istorie fiorentine folgende interessante Notiz über Filippo's Vater:

(1367.) „Ma non si volendo da' senatori stare a quello che fin' allora si sapeva della venuta dell' Imperadore in Italia, mandarono alla cerca Brunellesco notaio (questi è il padre dell' architetto) per saperne maggiormente il vero, ho detto alla cerca, perchè prima doveva andare dal Marchese di Ferrara; e poi dal signore di Padova e a tutti e due intendere quello che ne sapevano, e a Ferrara incaricare a Riccardo de Cancellieri, e a Padova a Manno de Donati di scrivere a Firenze quello che di mano in mano ne sentivano. Doveva poi passare a Vienna o dove fosse l'imperadore, il quale se trovava che non venisse in Italia doveva egli venirsene subito; se nò aspettare la partenza di Cesare et codiarlo fin nel Friuli o nelle terre più vicine alla Lombardia e informato bene di tutto tornarsene a Firenze.”

Ferner möge hier folgende Stelle aus Baldinucci angeführt werden:

„Fu (Filippo) istruito nelle Geometrie, nelle meccaniche e nell' architettura dal famoso Paolo dal Pozzo Toscanelli, da quello cioè, che poi nel 1467 . . innalzò lo Gnomone solstiziale della Metropolitana fiorentina affine di esplorarvi i momenti estivi solstiziali, e le variazioni dell'obliquità dell'ellittica, e che fu correttore delle tavole Alfonsine e di quelle dette di Toledo da quello infine che fu autore del progetto della navigazione occidentale comunicato al Colombo.”

¹²⁾ Ueber die Technik dieses Emails siehe Ciampi, La Sagrestia de begli arredi, ferner: Vasari, Introduzione, Cap. XIX., Benvenuto Cellini, Trattati intorno all'arte dell'oreficeria ed all'arte della scultura. Milano 1852. Tipogr. Giov. Silvestrini. Cap. IV. p. 63. ff.

¹³⁾ Siehe Vasari, Vita di Niccolò e Giovanni Pisano:

„L'anno poi 1286 fabbricandosi il vescovado d'Arezzo col disegno di Margharitone, Architetto Aretino, fu condotto da Siena in Arezzo Giovanni da Guglielmo Ubertini vescono di quella città, dove fece di marmo la tavola dell' altar maggiore, tutta piena d'intagli di figure, di fogliami ed altri ornamenti, scompartendo per tutta l'opera alcune cose di musaico sottile, e smalti posti sopra piastre d'argento commesse nel marmo con molta diligenza etc.”

¹⁴⁾ Laborde, Les émaux du musée du Louvre.

¹⁵⁾ Laborde, Les émaux du musée du Louvre.

¹⁶⁾ Vasari, Vita di Niccolò e Giovanni Pisano p. 92 (Milano) schreibt die Bronzefiguren am Brunnen von Perugia dem Giovanni Pisano selbst zu, während eine Inschrift daran folgendermassen lautet: Rubeus me fecit a. D. MCCLXXVII. etc. . . . Siehe: Guida di Perugia per il Conte G. B. Rossi Scotti. Perugia Tipogr. di V. Santucci 1867. p. 17. — Ferner Vasari a. a. O. p. 92. col. 2. Annot. 1.

- ¹⁷⁾ Vasari (genannte Ausgabe) p. 93. col. 2.
¹⁸⁾ Siehe G. Milanesi. Siena ed il suo territorio, parte artistica p. 135 bis 141 und p. 151—155.
¹⁹⁾ Siehe Ciampi. La Sagrestia de' begli arredi. Pistoja.
²⁰⁾ Siehe G. Milanesi. Siena ed il suo territorio etc.
²¹⁾ Siehe G. Tigri. Pistoja e il suo territorio. Pistoja. Tipografia Cino. 1853. p. 132—138.
²²⁾ Siehe Ciampi a. a. O.
²³⁾ Vasari (obige Ausgabe) p. 93. col. 2:

„Non tacerò che essendosi servito Giovanni nel fare il detto altare di marmo (in Arezzo) d'alcuni Tedeschi che più per imparare che per guadagnare s'acconciarono con essolui, eglino divennero tali sotto la disciplina sua, che andati dopo quell'opera a Roma, servirono Bonifazio VIII in molte opere di scultura per S. Pietro, ed in architettura quando faceva Civita Castellana. Furono oltre ciò mandati dal medesimo a S. Maria d'Orvieto, dove per quella facciata fecero molte figure di marmo, che secondo quei tempi furono ragionevoli"

²⁴⁾ Ueber den Bildhauer Pietro di Giovanni teotonico siehe meine Schrift: „Donatello, seine Zeit und Schule." Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatello's. Leipzig, Verlag v. E. A. Seemann. 1870. p. 12—23, und Documente p. 53—60. Ueber den Glasmaler Niccolo di Piero teutonico siehe meine Studie: „Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz“, Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. XVII. Jahrgang. März-April. Wien. 1872. Druck der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

²⁵⁾ Siehe C. J. Cavalucci: Notizie storiche intorno al Dossale di Argento ed ai reliquiari appartenenti alla chiesa di S. Giovanni di Firenze. Estratto della Nazione, Giugno 1869. Firenze 1869. Tipogr. Barbèra.

Nach Vasari (genannte Ausgabe, p. 119) erhielt Andrea Pisano den Auftrag zum Guss der Broncebüste des Baptisteriums, weil er drei Jahre vorher durch ein Bronze-Crucifix, das er dem Papste nach Avignon durch seinen Freund Giotto bringen liess, bewiesen hatte, wie tüchtig er im Bronceguss sei. Der Umstand, dass er einerseits nach seiner Rückkehr von Venedig die Broncebüste in Florenz goss, anderseits hiezuhier Giesser aus Venedig kommen liess, macht es wahrscheinlich, dass auch er den Bronceguss in Venedig erlernt habe, wo von jeher neben der Glasbereitung und Mosaik diese Technik in Folge byzantinischen Anstosses ganz besonders geblüht zu haben scheint. (Dies Verhältniss dauert durch die ganze Renaissance fort und besteht noch heutigen Tages.)

²⁶⁾ Siehe C. J. Cavalucci: Notizie etc.

In den hier mitgetheilten Urkunden ist von keiner Theilnahme des Cione, Vaters des Orcagna, die Rede, obwohl Vasari (obige Ausgabe) p. 113, col. 1, ihn als den Hauptarbeiter daran bezeichnet. Dagegen mag Vasari's An-

gabe ebenda, dass Leonardo di Ser Giovanni Schüler des Cione war, seine Richtigkeit haben.

²⁷⁾ Siehe Vasari, p. 113, col. 2.

²⁸⁾ Die betreffende Stelle findet sich bei Ammirato, *Storie fiorentine*. Ediz. di 1647. Massi. L. 14. p. 741. Sie lautet:

„Costui (Gianozzo Sacchetti) andatosene in Lombardia, et fatto delle sue gioie (die er einem Mitgefangenen in Florenz gestohlen) denari prese stretta amistà con Benedetto Peruzzi singolarissimo amico di Lapo da Castiglionchio, il quale, essendo ribelle della reppublica, allora in Padova si riparava. Et trovando l'occasione pronta alle novità imperocchè Carlo di Durazzo con l'appoggio di Lodovico Rè d'Ungheria e favorito da Papa Urbano veniva a discacciare dall' antica possessione del suo regno la regina Giovanna, stimò poterli leggiermente venir fatto di mutare stato in Firenze. A queste cose non solo fu inanimato dal Peruzzi e dal Castiglionchio, ma datogli dal Peruzzi a credere, oppure insieme così convenuto, che porterebbe lettere di credenza à Guelfi malcontenti a Firenze di Carlo di Durazzo, il cui suggello il Peruzzi, il quale era singolare intagliatore di pietre, havea falsato, a casa se ne venne e ragunati molti suoi amici a cena in una sua villa a Marignolle, le lettere di Carlo a convitati palesò”

Dass auch antike Siegel mit neueren Einfassungen bereits im 14. Jahrhundert (ebenso wie in den früheren der christlichen Aera) in Florenz in Gebrauch waren, geht z. B. aus folgender Stelle in Gori's Dactyliothek hervor. (I. CXXVI).

„Viguit et remotioribus Florentinae Republicae temporibus ars inscalpendi Gemmas, nam et non pauca sigilla obsignatoria vidimus ex argento et aere quorum characteres in ambitu ad saeculum XIV referentur, in quibus in medio inserta est antiqua Gemma cum figuris, quibus ejus possessor ad obsignandum uteretur”

III.

²⁹⁾ Dass drei dieser Statuen an der Südseite des Campanile von Mea herrühren sollen, meldet uns eine handschriftliche Künstler-Biographie vom 16. Jahrhundert, welche im Anhang III, Docum. 1. zum Theil folgt.

Die betreffende Stelle lautet:

„Tre figure grandi nel campanile verso i pupilli il Mea dipintore.”

Das Gebäude der pupilli, d. h. das damalige Findelhaus, befindet sich gegenüber der Südseite des Campanile.

Folgende Stelle schreibt ferner die vierte Statue dem Maler Giotto zu:

„Una fiura grande verso i pupilli: Giottino. Visse anni 32.”

Die Merkmale zur Bestimmung der Zeit und des Autors dieses Manuscriptes sind folgende:

Es befinden sich zwei geistliche Reden des Antonio Petrei, sowie ein Brief an denselben mit einer Lebensbeschreibung des Giovanni de Medici darin.

Die späteste Jahreszahl, welche darin vorkommt, ist 1564, die bei Gelegenheit der Erwähnung des Conclaves genannt wird, in welchem Papst Pius V. erwählt wurde. Obwohl nun also die Niederschreibung dieses Manuscriptes 14 Jahre nach der ersten Ausgabe von Vasari's Biographien fällt, so enthält dasselbe gleichwohl Notizen, die im Vasari fehlen, oder auch solche, die urkundlich nachweisbar richtiger sind, als die entsprechenden Angaben im Vasari. Der Schreiber jenes Manuscriptes scheint ein älteres Werk abgeschrieben und zugleich neue Zusätze über seine Zeit gemacht zu haben.

Vasari berichtet im Leben des Giotto Folgendes, was die Notiz des ebengenannten Manuscriptes bestätigt. Vasari, Vite. Ediz. Milano, p. 142:

„Trovati per ricordo di molti che ne scrissero che Tommaso attese alla scultura e lavorò una figura di marmo nel campanile di S. Maria del Fiore di Firenze, di braccia 4 verso dove sono oggi i pupilli.“

³⁰⁾ Zur Ergänzung dieses Capitels siehe meine Broschüre: „Donatello, seine Zeit und Schule.“ Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatello's Leipzig. Verlag von E. A. Seemann 1870.

IV.

³¹⁾ Da es urkundlich feststeht, dass Ghiberti am 23. November 1403 den formellen Auftrag zur ersten seiner Bronzethüren am Baptisterium erhielt und ferner uns Vasari mittheilt, dass den Concurrenten ein Jahr Zeit zur Herstellung ihrer Probe-Arbeit eingeräumt wurde, so muss der Beschluss der Kaufmannszunft in das Jahr 1402 fallen. Siehe Vasari, genannte Ausgabe, p. 192, 1 col.:

„Fu ordinata loro una provvisione di denari e che fra un' anno ciascuno dovesse aver finito una storia di bronzo“ etc.

³²⁾ Siehe Vita di Brunellesco, pubbl. del Moreni; Commentario del Ghiberti in der Raccolta artistica, Firenze. Lemonnier 1846; angeführte Ausgabe des Vasari p. 194, Anmerkung 1.

³³⁾ Siehe Vasari, genannte Ausgabe, p. 193.

³⁴⁾ Siehe Gaetano Milanesi: Siena ed il suo territorio. Parte artistica, sowie meine Broschüre: „Uebersicht der Geschichte toscanischer Sculptur.“ Zürich, 1869, p. 28.

³⁵⁾ Scipione Ammirato. Storie fiorentine.

³⁶⁾ Auch in Bologna und Padua befinden sich auf freien Plätzen stehende Grabmonumente mit dem uralten Motiv einer pyramidalen Bekrönung. Ueberhaupt sind diese Grabmäler in hohem Grade interessant als traditionelle Wiederholungen antiker Mausoleen-Typen. Die Monumente

Bolognas in dieser Art stehen auf dem Platze vor S. Domenico. Das eine besteht aus einem viereckigen, hohen Postament mit Sockel, auf dem vier romanische Säulen eine Attika mit Rundbögen tragen, über der sich eine Pyramide erhebt. Innerhalb der Säulen steht unter solcher Bedachung der Sarkophag, der gleichfalls an die Antike erinnert. Das Monument stammt vom Jahre 1289 und gehörte der ausgestorbenen Familie der Foscherari an, wie wir aus der „Guida di Bologna“ von Michelangelo Gualandi (pag. 21) entnehmen. Das andere Monument, dicht dabei, ward einem gewissen Rolando Passeggeri und anderen Mitrectoren der Zunft der Notare errichtet. Auf einem dreistufigen Postament erheben sich hier neun schlanke, romanische Säulen in drei Reihen und tragen eine Platte. Auf dieser steht ein einfacher Sarkophag mit spitzbogigem Deckel und Reliefs, während an den vier Ecken je ein Bündel von vier stämmigen, durch Spitzbogen gekoppelten Säulchen eine Pyramide als Dach und Bekrönung des Ganzen mit rohen Akroterien an den Ecken tragen.

Das Grab des Königs Ladislaus († 1414) in S. Giovanni in Carbonara zu Neapel zeigt gleichfalls eine pyramidale Bekrönung mit einer Reiterstatue darauf, wie das Monument, welches Giacomo della Guercia errichtete. Sollte es eine Nachahmung desselben sein?

³⁷⁾ Vasari, genannte Ausgabe p. 171 und 172.

³⁸⁾ ebenda, p. 172.

³⁹⁾ Burckhardt, Cicerone. II. Plastik. (Zweite Auflage. Leipzig. E. A. Seemann, 1869) p. 611 unten.

⁴⁰⁾ Was die positiven Notizen über Giacomo della Guercia's Leben und Werke, sowie die einschlägigen Berichtigungen des Vasari betrifft, so stützen wir uns auf die sorgfältige und auf Urkunden aufgebaute kleine Monographie des Dr. C. F. Carpellini, betitelt: „Di Giacomo della Guercia, scultore Senese“ etc. Siena. Tip. dell' Ancora di G. Bargellini. 1869. Unser Urtheil über Giacomo's Styl haben wir uns selbst durch wiederholtes Anschauen sämtlicher seiner Werke gebildet.

⁴¹⁾ Auch über diese Beiden siehe ausser in Vasari im ebengenannten Schriftchen nach. Für diese, wie für Giacomo della Guercia, ist ausserdem eine wichtige urkundliche Quelle die Publication G. Milanesi's „Documenti dell'arte senese etc.“

⁴²⁾ Vasari, gen. Ausg. p. 193, col. 1.

⁴³⁾ Siehe Vita di Brunellesco di un biografo anonimo — ed. Moreni.

⁴⁴⁾ So schildert uns der anonyme Biograph Brunellesco's ihr beiderseitiges Verhalten. Vasari (genannte Ausg. p. 193) sagt dagegen, dass alle Concurrenten ihre Arbeiten möglichst geheim hielten, um sich nicht gegenseitig zu wiederholen.

⁴⁵⁾ Von diesen Probearbeiten sind uns allein die des Ghiberti und Brunellesco erhalten. Erstere wurde, nach Vasari, in dem Audienzsaal der Kaufmannszunft, letztere, nach der Biographie des Brunellesco (ed. Moreni) in der Sacristei von S. Lorenzo aufbewahrt. Heutzutage befinden sich beide

in dem Nationalmuseum von Florenz, welches im Palazzo del Podestà eingerichtet worden ist. Siehe auch Vasari genannte Ausgabe. p. 215, col. 1, Anmerkung 3.

⁴⁶⁾ Auch Cicognara, *Storia della scultura*, vergleicht beide Reliefs untereinander.

⁴⁷⁾ Siehe Vasari, gen. Ausgabe. p. 193, col. 2, Anmerkung 2. Die Reliefs sind abgebildet bei Cicognara, sowie in dem Werke: *Tre porte del Battistero di San Giovanni di Firenze incise ed illustrate*. Firenze, Bardi e Compagni. 1821. in Fol.

⁴⁸⁾ Vasari, gen. Ausgabe. p. 193, col. 2.

⁴⁹⁾ Vasari, gen. Ausgabe. *Vita di Ghiberti*. p. 194, col. 1, und *Vita di Brunellesco*. p. 215, col. 1.

⁵⁰⁾ Vasari, *Vita di Brunellesco*. p. 215, col. 1, und *Vita di Ghiberti*. p. 194, col. 1.

⁵¹⁾ Siehe: *La Porta principale ecc. incisa in 34 fogli da Ferdinando Gregori e Tommaso Patch. Fir. 1773*. Vasari, *Vita di Ghib.* p. 194, col. 2, Anmerkung 1.

V.

⁵²⁾ Der anonyme Biograph des Brunellesco (ed. Moreni) sagt: e pare che dicesse: io non l'ho saputo si bene che le sieno rimaste in tutto sopra di me. Egli è buono andare veggendo dove le sculture sono buone; e andossene a Roma."

⁵³⁾ Die Charakteristik des Brunellesco und Donato habe ich theils dem Vasari und dem anonymen Biographen des Brunellesco, theils den Anekdoten und Ausprüchen, sowie endlich den Werken beider Künstler selbst entnommen.

⁵⁴⁾ Vasari, *Leben des Brunellesco*. p. 215. col. 2: „E venduto un poderetto ch'egli aveva a Settignano, di Fiorenza partiti, a Roma si condussero."

⁵⁵⁾ Vasari, *Leben des Brunellesco*. p. 215, col. 2: „Vennero manco a Filippo i danari e si andava riparando con il legare gioie a orefici suoi amici ch'erano di prezzo" . . . Ferner *Vita anonima*, ed. Moreni.

⁵⁶⁾ Vasari, *Vita di Brunellesco*, gen. Ausg. p. 215, col. 2.

⁵⁷⁾ Anonymer Biograph und Vasari, gen. Ausg. p. 215, col. 1. Dass die Löcher, welche man inmitten der antiken Quadern (z. B. am Colosseum) erblickt, zur Hebung der Steine vermittle der Krahne gedient haben, wie Vasari vermuthet, scheint irrig zu sein. Vielmehr dienten sie wohl zum Einlassen von Eisenklammern, theils um die einzelnen Quadern fester zu verbinden, theils, wo jene Einschnitte sich inmitten der Seitenflächen der Quadern befinden, zur Befestigung der Incrustation. Siehe Vasari. p. 216, col. 1.

⁵⁸⁾ Siehe Vasari, gen. Ausgabe, p. 215 und 216, sowie den anonymen Biographen, ed. Moreni.

⁵⁹⁾ *Vita anonima di Brunellesco*, und Vasari, *Vita di Brunell.* p. 215. Ueber Donatello's Ausgrabungen in Rom ist ferner folgende Stelle des Vasari bemerkenswerth (*Vita di Donatello*, gen. Ausgabe, p. 239):

„e tanto più merita commendazione quanto nel tempo suo le antichità non erano scoperte sopra la terra dalle colonne, i pili e gli archi trionfali in fuori.”

Donatello und Brunellesco waren somit geradezu die Begründer der Archaeologie, — eine Thatsache, welche die heutigen Archaeologen mir nicht genügend zu betonen scheinen.

⁶⁰⁾ Vasari, p. 215, u. Vita anonima.

⁶¹⁾ Vasari, p. 215, sagt allerdings: „e così si rimase solo in Roma, perchè Donato a Fiorenza se ne tornò, ed egli con maggiore studio e fatica che prima dietro alle rovine di quelle fabbriche di continuo si esercitava. Allein aus Documenten, die im Anhang II A folgen, ergibt sich, dass beide schon im Jahre 1406 wieder in Florenz waren.

⁶²⁾ Vasari, Vita di Donato, gen. Ausg. p. 239, col. 2:

„Ed egli fu potissima cagione che a Cosimo, de Medici si destasse la volontà dell'introdurre a Fiorenza le antichità che sono ed erano in casa Medici, le quali tutte di sua mano acconciò.”

Ferner Gori, Dactyliotek. I. CXXV:

„. . . . Donatellus qui primus omnium vetustis monumentis mirifice delectatus est, eaque imitari ac probe exprimere in suis operibus assidue studuit: quique, ut adnotavimus, auctor fuit, ut Cosmus Medices harum priscarum deliciarum studium omnibus colendum exemplo suo proponeret et elegantiores hasce vetusti aevi reliquias undique conquireret ut sibi suisque compararet” . .

In der Einleitung zu Brunellesco's Vita, ed. Moreni, heisst es ebenso von Donatello:

„Oltre la scultura molto gli deve la letteratura, mentre l'amore e il trasporto ch'egli avea pe' monumenti antichi, su quali si andava formando, il mossero a persuadere Cosimo P. P. a farne quella copiosa raccolta che egli unì in sua casa.”

VI.

Die Darstellung dieses Capitels beruht auf den Resultaten einer früheren Schrift des Verfassers, betitelt: „Donatello und seine Zeit: Die Vorläufer Donatello's etc.” Ferner auf einigen, ein Jahr später über denselben Gegenstand publicirten Aufsätzen des J. G. Cavallucci im Jahrgang 1871 der „Nazione”; auf einem Aufsatz des Herrn Cesare Guasti im „Archivio Storico Italiano” etc., sowie auf neuen, eigenen Beobachtungen.

VII.

⁶³⁾ Siehe Anhang II., Regesten Donatello's 4.

⁶⁴⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's 6.

⁶⁵⁾ Siehe Regesten 8.

⁶⁶⁾ Siehe „Vorläufer Donatello's etc.”, Documente, p. 62.

⁶⁷⁾ Siehe ebengenannte Schrift, Documente, p. 62.

⁶⁸⁾ Siehe hierüber Anhang, Regesten des Antonio und Giovanni d'Antonio di Banco.

⁶⁹⁾ Siehe Anhang, Documente. Vasari's gänzlich unbegründete Worte lauten: „Costui, il quale fu uno de' discepoli di Donato, sebbene è da

me posto innanzi al maestro perchè morì innanzi a lui" etc. Siehe gen. Ausgabe. p. 179 und 180.

⁷⁰⁾ Siehe meine gen. Broschüre: Doc. p. 63. (12. Jan. 1407.)

VIII.

⁷¹⁾ Siehe gen. Ausgabe des Vasari. p. 194, Spalte 2, Anmerkung 1.

⁷²⁾ Dies wird mir durch einen Brief des jedenfalls zuverlässigen Grafen Luigi Passerini versichert.

⁷³⁾ Angaben des Grafen L. Passerini.

X.

⁷⁴⁾ Siehe Anhang II, Regesten des Bernardo Ciuffagni, 49.

XI.

⁷⁵⁾ Siehe Anhang, ebendasselbst. Ferner Vasari, Vita di Antonio Filarete e di Simone. Gen. Ausgabe, p. 251, Spalte 1, Schluss.

XI.

⁷⁶⁾ Siehe Luigi Passerini: *Curiosità artistiche* etc.

⁷⁷⁾ Siehe den begeisterten Lobesbericht des Vasari darüber. Gen. Ausgabe. Vita di Niccolò di Piero, p. 176, Spalte 2.

⁷⁸⁾ Siehe Vasari, Vita di Giovanni d'Antonio di Banco. p. 170, Sp. 2. Sowie Passerini, *Curiosità artistiche* etc. La loggia di Or San Michele.

⁷⁹⁾ Siehe Vasari. Vita di Nanni d'Antonio di Banco. p. 180. Ferner Passerini, *Curiosità artistiche* etc.

⁸⁰⁾ Ueber diese Statue siehe Vasari, gen. Ausgabe, Vita di Nanni d'Antonio di Banco, p. 180. Spalte 1 und 2. Sowie Passerini, *Curiosità artistiche*.

⁸¹⁾ Ueber den S. Lò an Or San Michele siehe Vasari, *Leben Nanni's*, p. 180, Spalte 2. Ueber die Zeit der Entstehung dieser Werke ist uns leider nichts bekannt. Doch müssen sie zwischen 1406 und 1412 entstanden sein, da später Nanni d'Antonio di Banco vollauf mit seinem Relief für die Lunette des zweiten nördlichen Domportals zu thun haben mochte, und dieses auch bereits einen vorgeschritteneren Stil zeigt, als jene Figuren.

⁸²⁾ Siehe Vasari, Vita di Donatello.

⁸³⁾ Die Documente, auf welchen obige Angaben beruhen, befinden sich abgedruckt in den „*Memorie riguardanti le belle arti*“ von Gualandi, Serie IV. p. 104–107, und sind entnommen dem „*Libro dei debitori e creditori dell' arte de' Linaroli.*“

Da die Publication des Gualandi vielleicht nicht Jedermann zugänglich ist, so werden wir einen Wiederabdruck dieser Documente im Anhang folgen lassen.

Ueber die S. Marcus-Statue des Donatello siehe ferner: Vasari, Vita di Donatello, gen. Ausgabe. p. 233. (Lemonnier III. p. 249). Was Richa, *Le chiese di Firenze*, Bocchi e Cinelli, *le bellezze de Firenze*, Albertini etc. über diese und die anderen Statuen an Or San Michele schreiben, bietet nichts quellenhaft Neues, sondern nur eine Bestätigung des Vasari und der Documente.

⁸⁴⁾ Siehe Bocchi e Cinelli. *Le bellezze di Firenze*.

⁸⁵⁾ Ueber den S. Giorgio des Donatello siehe Vasari, Lemonnier: *Leben des Donato*. p. 250; ferner *Elogio della Statua del S. Giorgio etc.* . . . *Ragionamento di Fr. Bocchi*. 1571. Letztere Schrift ist in Uebersetzung als Quellenschrift dieser Publication beigelegt. Den Titel einer Quellenschrift verdient sie weniger wegen darin enthaltener historischer Notizen, die zur Feststellung und Zeitbestimmung von Werken des Donatello dienen könnten — solche fehlen gänzlich — als weil sie ein historisches Document für die hohe Verehrung und die Art der Beurtheilung des Donatello in dem folgenden Jahrhundert nach seinem Tode bildet. Wegen der ungefähren Gleichzeitigkeit mit Vasari's Werk lässt sich ein verwandter Geist der Auffassung darin nicht verkennen. Doch tragen Vasari's Urtheile, so viel Falsches und Unsicheres er auch in historischer Hinsicht geben mag, dennoch, wo er über bestimmte Kunstwerke spricht, meist den Stempel der naiven und in kurzen Worten treffenden Charakteristik an sich, wie sie am besten ein selbst ausübender Künstler liefern kann, während Francesco Bocchio's Dithyrambus, trotz vieler richtiger Bemerkungen und wahrer Grundgedanken, dennoch den laienhaften Rhetor verräth, der die durch die traditionellen Künstlerurtheile festgestellten Anschauungen über Donatello in einen höchst unerquicklichen, breiten, geschwätzig, zugleich verschwommenen und spitzfindigen, süßen Brei eingestreut hat. Man kann sagen, die wenigen vier oder fünf Gedanken dieser Schrift sind wenigstens hundertmal darin wiederholt; sie laufen im Kreise herum, wie die Pferde eines Caroussels. Wir können deshalb nur eine Prüfung und Kritik des darin enthaltenen Gedankenganges nicht aber historische Anmerkungen geben, da zu solchen kein Anhaltspunkt geboten ist.

In der Einleitung zu seiner Schrift macht Francesco Bocchi die richtige Bemerkung, dass Donatello in seinen Marmorstatuen das zu abgesonderte Vorragen einzelner Theile vermieden, vielmehr die Figuren möglichst compact in einer Masse zusammengehalten habe, damit sie sich möglichst lange erhielten. In der That ist dies ein stylistischer Vorzug, insofern darin eine Unterwerfung des Künstlers unter die Bedingungen des Materials liegt. Und die richtige Befolgung dieses Stylgesetzes ist nicht nur praktisch vortheilhaft, sondern wirkt auch aesthetisch angenehm. Die Sicherheit und Festigkeit der Statue gibt ihr den Charakter der Nothwendigkeit und künstlerischen Ruhe und Abgeschlossenheit, so erregt auch das darin ausgedrückte Gefühl sein mag. Der Kehrseite dieses Stylgesetzes zufolge durfte Donatello auch, wie gleichfalls Bocchi richtig bemerkt, in den Bronzefiguren sich von der Hauptmasse freiere und abgelöstere Theile gestatten. Seine Abhandlung selbst gliedert Bocchi nach den drei Gesichtspunkten des *costume*, der *vivacità* und der *bellezza*, die nach ihm die höchste Vortrefflichkeit einer Statue ausmachen. (Ed. Baldinucci. p. 113.) In der Vereinigung dieser drei Vorzüge habe Donatello sowohl A. Verocchio, als Ghiberti und Brunellesco übertroffen. Ja, Donatello's Georg, der dieselben im höchsten Masse vereinige, sei den antiken Sculpturen ebenbürtig, wenn nicht überlegen.

Sehen wir nun an der Hand des Bocchi, welche Begriffe dieser mit den genannten drei Worten verbindet.

Zunächst Costume.

Dieses ist nach ihm:

1. Ausdruck, sowohl der momentanen Empfindung, als des dauernden Charakters (also $\pi\alpha\theta\omicron\varsigma$ und $\eta\theta\omicron\varsigma$ zugleich) (p. 114.) Derselbe präge sich besonders im Gesicht aus. (p. 115.)

Der Ausdruck sei zwar nicht die verkörperte Seele selbst, die sich in keinem Stoff darstellen lässt, aber ein Eindruck derselben auf das Körperliche. Bocchi sagt nämlich: „Seele und Gedanke seien in der Weise thätig, dass man, wie Petrarca sagt, mit Leichtigkeit das Herz auf der Stirne lese.“ Auch in den übrigen Körpertheilen sprechen sich nach Bocchi Seele und Geist aus, auch sie besitzen Ausdruck (costume).

Dieser Satz ist in dem folgenden eingehüllt:

„Oft kann es geschehen, dass, da sich die Gedanken bald in den Körpertheilen und dessen Handlungen, bald in Worten, bald auf der Stirn enthüllen, die Kundgebung derselben in einigen Theilen mangelhaft sei, und dass der Ausdruck des Gesichts nicht den Worten, der des Körpers nicht der Seele entspreche.“ Wir fügen hinzu, diese Widersprüche sind nur scheinbar, da ein Individuum stets aus einem Gusse besteht, und also seine Manifestationen für den tieferen Blick sich nicht widersprechen können. Bocchi sagt: „Der Künstler trachte danach, dass die innere Kraft aussen kenntlich werde, und füge desshalb aus eigenem Zuthun etwas hinzu, wo im Antlitz kein Zeichen desselben sichtbar ist.“ Wir entgegnen, damit der Künstler wahr und lebendig bleibe, kann er nicht in einen Kopf hinein verlegen, was er in der Natur nicht sieht. Nur muss er als Künstler mit seinem einfacheren Material das Charakteristische betonen, was in der Natur auch ist, aber nur dem feinen Künstlerauge, nicht dem Laien, unter anderen unbedeutenden Details sichtbar ist. Das Kunstwerk ist eine Vereinfachung und Erklärung der Natur.

2. Bedeutet costume bei Bocchi: einzelner Charakterzug, insofern er sagt, dass es Köpfe gebe, welche mehrere und sich widersprechende *costumi* nebeneinander haben, als Ausdruck der verschiedenen sie bewegendenden Gedanken.

Es gebe hohe, mittlere und niedere Menschen-Naturen. Der gute Künstler dürfe nur die ersteren schildern. (p. 117.) Dieses ist eine sehr einseitige, idealistische Anforderung an den Künstler, welche das Porträt und viele nothwendige Charaktere der Geschichts- und Genrebilder ausschliessen würde. Haben nicht auch niedere Naturen Ausdruck und liefern nicht auch sie den Stoff zu künstlerischer Seelendarstellung? Die Künstler müssen auf den Ausdruck (costume) der Sprache verzichten. (p. 120.)

In Bezug auf die Künstler seiner Zeit steigert Fr. Bocchi seine Forderung und sagt, sie dürften sich nicht begnügen, das costume der Besten auszudrücken, sondern übermenschliche und göttliche Gedanken. (p. 121.) Hiemit verliert Bocchi plötzlich den gesunden Boden des einem Donatello angemessenen Realismus und versteigt sich in die transcendentalen

Regionen. Anfangs verlangt er von der Kunst, sie solle Seele und Geist eines Menschen darstellen, plötzlich: sie solle übermenschliche Gedanken ausdrücken. Wie kann ein Mensch übermenschliche Gedanken hegen. Wir geben zu, ein Mensch kann von religiösen, überschwänglichen Gefühlen erfüllt sein; aber es sind immer irdische, mit Fleisch und Blut zusammenhängende Affecte, die sich auch sinnlich im Gesicht ausdrücken und künstlerisch darstellbar sind. Aber unter dem übermenschlichen Gedanken versteht Bocchi nicht den Affect selbst, sondern einen Begriff, den der Künstler darstellen soll. Da die figurenbildende Kunst aber nur wirklich darstellen kann, was ihr die Natur zeigt, so muss sie, um Begriffe darzustellen, zur Allegorie, zum Mysticismus, zur Aetherisirung und Verwaschung der Formen ihre Zuflucht nehmen, und verfällt in den kirchlichen, unwahren Idealismus, dessen Blüthen uns Gothik und Byzantinismus zeigen.

Vom Costume (Ausdruck, Charakter) im Allgemeinen geht Bocchi zum Costume speciell am S. Giorgio über.

Wie sehr realistisch die Auffassung von Ausdruck ist, von der Bocchi ursprünglich ausgeht, sehen wir in folgendem Satze:

„Es muss viel darauf gesehen werden, dass der Ausdruck (costume) in der Natur angemessen und natürlich sei, und nicht von anders woher entlehnt; erst dann erfreut sie uns mit einer Süßigkeit, als ob die Person, die wir sähen, lebendig und bewegt wäre und zu uns spräche.“ (p. 123.)

Donatello, trotz der Schwierigkeiten des Steines meisselte nicht blos, sondern malte gleichsam einen Ausdruck der Seelengrösse. Das „Malen“ braucht hier Bocchi blos als überschwängliche Phrase, ohne dabei zu wissen, dass er an die in der That malerisch effectvolle Manier Donatello's damit erinnert. (p. 124.)

Den Gedanken, dass Donatello im S. Giorgio heroische Seelengrösse ausdrücke, wiederholt Bocchi auf Seite 124, 125, 126–130 wohl 2omal in allen möglichen Tonarten, wobei er auch schon in das Gebiet der bellezza (p. 125), nach der Definition, die er davon gibt, sowie der vivacità (p. 130) überschweift, so dass alles Folgende über diese Punkte eigentlich schon gesagt und überflüssig ist.

Unter bellezza versteht er nämlich (neben der Ausführung) Harmonie der Theile untereinander. (p. 148.)

Schon p. 125 aber, unter der Rubrik costume, sagt er: „er brachte den grossherzigen Ausdruck des Gesichtes mit allen Theilen des Körpers in Harmonie und verband und trennte die Theile mit unglaublicher Schönheit. — Unter vivacità versteht er die Fähigkeit zu handeln (p. 138), und diese drückt sich in der Bewegung aus. (p. 143.) Schon p. 130 sagt er aber vom S. Georg: „Donatello zeigt uns mit einer mehr als menschlichen Bewegung den göttlichen und heroischen Charakter darin.“ Ausserdem sehen wir hieraus, dass die Begriffe: costume und vivacità, so pedantisch sie Bocchi räumlich auch auseinanderhält und abgesondert bespricht, ihm doch ziemlich ineinander fliessen.

Vom Costume geht also Bocchi zur Vivacità über. Unter ihr versteht er wiederum allerlei, wie Handlung, Beweglichkeit, Bewegung, Belebung, anatomische Richtigkeit etc.

Zuerst heisst es unter der Rubrik Vivacità vom S. Georg:

„Die Handlung erscheint klar und edel und jedes Glied auf's beste verwendet.“ (p. 132.)

„Nur dann heissen Augen und Hand vollkommen, wenn man sie sehr gut gebrauchen kann.“ (Gewandtheit, Beweglichkeit.)

Mit dem folgenden Satze verlässt Bocchi wieder den neutralen Boden des Verhältnisses der Kunstreproduction zur Natur, und wird wieder Moralist. Er sagt:

„Die Fähigkeit, handeln zu können, ist noch nicht rühmlich, sondern die Lebhaftigkeit wird erst dann rühmlich, wenn ihre Handlungen und Werke lobenswerth sind.“ (p. 138.)

Ein so alberner Satz wie möglich.

Also wenn ein Künstler einen Mörder lebendig darstellt, so ist das nicht verdienstlich, weil des Mörders Handlung nicht rühmlich ist? Welche logische Confusion!

Weiter sagt er: „Ohne Leben keine Schönheit!“ Diesen, richtig verstanden, sehr richtigen Satz, legt er aber wieder sehr plump und falsch aus. Man höre und staune:

„Man kann also zweifeln, ob die Lebhaftigkeit in den Körpern, welche vom Schläfe oder Tode gefesselt sind, vorhanden sei wir können sagen, dass, weil zum Handeln, welches aus der Seele kommt, die Instrumente des Körpers nöthig sind, die sich bewegen müssen — weder im Schläfe noch im Tode Lebhaftigkeit (Belebung) vorhanden sein könne, und umsoweniger, als beide des Ausdruckes (costume) beraubt sind.“ (p. 140.)

Wir sagen: künstlerische Belebung umfasst auch Schlaf und Tod.

Auch Bocchi merkt, dass er zu weit gegangen, indem ihm der Holofernes Donatello's, sowie die Nacht Michelangelo's einfallen. Er thut aber diesen Werken, zumal dem letzteren, das alberne Unrecht, sie in Schutz zu nehmen, „weil die Kunstfertigkeit (artifizio), welche in Nachahmung besteht, und die an diesen Werken bekannt ist, so ausserordentlich ist, dass sie allein verdient hoch gefeiert zu werden“. (p. 140.)

Also Michelangelo's Nacht verdient allein hochgefeiert zu werden, weil in ihr der Schlaf mit grosser Kunstfertigkeit nachgeahmt ist!

Ferner sucht Bocchi seinen obigen Satz dahin einzuschränken, dass frischgestorbene Personen auch noch einen Rest von Schönheit und Belebung bewahrt hätten. (p. 140.)

Dies hat etwas für sich, dennoch kann aber ein Künstler selbst ein Skelett lebendig darstellen.

Wahrer als die vorigen ist Bocchi's Satz, dass ein Künstler nicht alle Theile bethätigen könne, welche zur Bewegung fähig seien. (Allerdings, dann müsste ein Hampelmann entstehen.) Der Künstler müsse die Bewegung auf eine Handlung, ein bestimmtes Ziel beschränken. Dies habe Donatello

im S. Georg gethan, welcher sich zu einer edlen Unternehmung in Bewegung zu setzen scheint. (p. 141.)

Hierauf ergeht sich Bocchi in Vergleichung der Werke des Donatello und Michelangelo mit denen der Alten, denen er sie gleichzustellen, wenn nicht voranzustellen geneigt ist. Ein gewöhnliches Steckenpferd der Cinquecentisten.

Das Lob, das Bocchi im Folgenden dem Michelangelo und Bandinelli ertheilt, bietet nicht viel Neues. Wie an Michelangelo, so rühmt er auch an Donatello die Anatomie, das Werkzeug der Vivacità. (p. 145.) Zum Schluss sagt er in Bezug auf die Vivacità des S. Georg:

„Er zeigt durch die Kraft und das Leben, welches durch alle seine Glieder verbreitet erscheint, dass er im Begriffe sei, zu sprechen und mit der Zunge alle seine Gedanken zu lösen, die er im Herzen verborgen hält.“

Diese Art, das Leben einer Figur durch die Angabe zu loben, sie scheine zu sprechen oder sprechen zu wollen, war nicht nur in der Renaissance sehr üblich, sondern die Künstler strebten wirklich auch nach einer solchen Eigenschaft ihrer Figuren. Hier bei S. Georg ist dieses Lob aber nicht angebracht, umsomehr, als Bocchi selbst vorher richtiger bemerkt hat, S. Georg stehe da, wie im Begriffe zu einer kühnen Handlung aufzubrechen. Wer aber im Begriffe ist, zur That zu schreiten, kann nicht zugleich im Begriffe sein, zu sprechen.

Endlich geht Bocchi auf den Begriff Bellezza (Schönheit) über.

Er hebt besonders zwei Arten der Schönheit hervor: Schönheit der künstlerischen Behandlung (artificio), Schönheit des menschlichen Körpers (d. h. der Natur, die dargestellt wird), p. 157.

Ein Künstler, dessen Kunstwerk blos die Schönheit des Gegenstandes ohne die Schönheit der künstlerischen Darstellung besitze, verdiene wenig Lob. — Ein sehr richtiger Satz, der heutzutage oft nicht genug beherzigt wird, wo gar zu oft der rührende, erhabene oder moralische Stoff als Werthmesser eines Kunstwerkes betrachtet wird.

Bewundernswerth dagegen sei die Kunstfertigkeit, doch ohne Grazie des Gegenstandes, in den Figuren des Jacopo da Pontormo in S. Lorenzo. (p. 163.)

Der Ruhm der Schönheit der Statue des S. Georg beruhe in der darin vollzogenen Vereinigung beider Arten von Schönheiten, der Schönheit des Stoffes und der Behandlung oder Ausführung. (p. 166.)

Bocchi fährt mit folgender guten Bemerkung fort:

„Aber es muss danach gestrebt werden, dass die Schönheit der Ausführung nicht so in die Augen springe, dass die zu grosse, daran verwendete Mühe dem andern nicht eher Verdruss und Langweile erzeuge, als Vergnügen und Zufriedenheit. Nichts gibt es, was uns weniger anmuthet, als zu viel Fleiss und zu ausgesuchter Schmuck an solchen Werken, welche die Natur ohneweiters wiedergeben sollen. Wer erkennt nun nicht, dass der Fleiss und die Kunstfertigkeit, so bewunderungswürdig sie im S. Georg sind, doch nicht darin hervorstecken, sondern, indem sie die grösste, natürliche

Schönheit ausdrücken, die man an menschlichen Körpern finden kann, zeigen sie uns eine entsprechende Leichtigkeit, ein in jedem Theile zusammengehöriges, edles und vollkommenes Ganze. (p. 165.)

Die einsichtigen Menschen pflegen die Augen auf die Hauptsache zu richten und nur auf diese loszusteuern, unbekümmert um alles Andere, so empfehlenswerth es sei. (p. 166.)

Im folgenden Satze, der an und für sich die Statue nicht übel charakterisirt, macht sich Bocchi gleichwohl der Wiederholungen schuldig und vermengt die vorher aufgestellten Begriffe mit dem Begriffe der Schönheit, indem er dadurch von Neuem zeigt, wie misslich es ist, einzelne Vorzüge eines Kunstwerkes, die in der That eng zusammenhängen, in langen, scharf von einander geschiedenen Capiteln behandeln zu wollen.

Bocchi sagt: „Von der Domkuppel weiss man nicht, ist ihre Schönheit oder Solidität mehr zu loben. So ist der S. Georg; einfach in seinem Gesicht, massvoll in seiner Schönheit, ganz Leben und Leichtigkeit, scheint er, in der Absicht zu handeln, sich jeden Moment bewegen zu wollen. Die schwere Rüstung und der unförmliche Schild würden der Statue jede Anmuth nehmen, wenn sie nicht mit Schönheit und wunderbarem Leben ausgestattet wäre.“

„Man darf nicht den geringsten Fehler darin argwöhnen, weil die Statue gänzlich davon frei ist.“ (Ein etwas gar zu überschwängliches Lob.)

„Es ist darin Furchtbarkeit mit Sanftmuth gepaart, wodurch Freude und Bewunderung in des Beschauers Seele entsteht. Die Furchtbarkeit in seinem Blicke lässt eine Grossthat dieses Christusritters voraussehen.“ (p. 168.)

„Donatello schuf im S. Georg jene vollendete und seltene Schönheit, welche in Menschenwerken fast unglaublich erscheint und in unseren Seelen Bewunderung und Staunen erregt.“

Man wird erkennen, wie in dieser Schrift Logik und Dialektik gänzlich fehlen; einzelne richtige aber nur zu unpräcise und aufgedunsene Aphorismen wiederholen sich in hundert schillernden Farben und Formen, verwebt und vermischt mit einer Menge schielender schiefer Begriffe und allgemeiner Urtheile. Die wahren und guten Sätze sind wenig neu und finden sich theils im Vasari mit mehr Schärfe und Frische ausgesprochen, theils gehen sie aus den Werken Donatello's selbst mit Evidenz hervor. — Immerhin sind die Hauptvorzüge der Statue und Donatello's überhaupt in jener Schrift hervorgehoben, die Kraft der Charakteristik und das unmittelbare Leben. Nur hätte es dazu weniger Worte bedurft.

Es finden sich in dieser Schrift noch einige Urtheile über andere Werke Donatello's, die aber gleichfalls weder neue Gesichtspunkte, noch positives, historisches Material liefern. Von der Statue des Gattamelata heisst es, man meine den Hufschall des Pferdes zu hören, ein Lob, das sich schon bei Pomponius Gauricus angeführt findet.

Dort heisst es:

Amabo vos, numquid vivaciorem intellegitis ipsum Donatelli equum, quo nihil quidem perfectius esse volunt, an hunc qui conterranei mei Poëtae versibus sic exprimitur?

At sonipes habitusque animosque imitatus equestres
 Acrius attolit vultus cursumque minatur
 Cui rigidis stant colla jubis, vivitque per armos
 Impetus et tantis calcaribus ilia late
 Suffectura patent, vacuae pro cespite terrae
 Aenea captivi crinem tegit ungula Rheni.

In der Judith hebt er hervor, wie eine Jungfrau, die zu solchen Unternehmungen nicht geschaffen sei, durch Gott gestärkt erscheine, und mit jugendlicher Unbefangenheit den schrecklichen Kopf, den sie in der Hand hält, froh und sicher anblickt.

Im Evangelisten S. Marco lobt er den Ausdruck der Weisheit und Religiösität, der Güte und heiligen Gerechtigkeit.

Einige Nachrichten über das Leben und die übrigen Werke des Schriftstellers, von dem hier die „Lobrede auf den S. Georg des Donatello“ in Uebersetzung mitgetheilt wird, werden dem geehrten Leser nicht überflüssig erscheinen.

Francesco Bocchi wurde im Jahre 1548 zu Florenz geboren. Er war einer der fruchtbarsten, wenn auch nicht geistvollsten Schriftsteller seiner Zeit. Er wurde von seinem Onkel väterlicher Seite, dem Generalvicar des Bischofs von Fiesole, schon frühe zu gelehrten Studien angehalten. Im weiteren Verlaufe seines Lebens genoss er besonders die Protection des Lorenzo Salviati, des Mäcens seiner Zeit. Er starb zu Florenz im Jahre 1618 und wurde in der Kirche S. Piero maggiore, an der Seite seiner Vorfahren, beigesetzt. Er veröffentlichte zahlreiche Schriften in italienischer und lateinischer Sprache, schon die Titel der meisten davon verrathen jedoch, dass sie dieselbe unfruchtbare, leere, rethorische Phrasendrescherei enthalten, wie sie sich in der vorliegenden Uebersetzung breitmacht. Doch wollen wir andererseits nicht leugnen, dass seine Schriften werthvoll als Quelle für eine Culturgeschichte des damaligen Florenz sein mögen; sein Werk „le bellezze di Firenze“ etc. enthält z. B. zahlreiche interessante, kunsthistorische Notizen.

Es möge hier ein chronologisches Register seiner grösseren Publicationen folgen:

- I. Discorso a chi de' maggiori guerrieri che insino a questo tempo sono stati si dee la maggioranzanza attribuire. Firenze. 1573. 1579.

(Ist das nicht der Titel eines Schüleraufsatzes?)

- II. Discorso sopra la lite delle armi e delle lettere e a cui si dee il primo luogo di nobiltà attribuire. Firenze 1579, 1580.
- III. Discorso sopra la Musica etc. 1581.
- IV. Eccellenza della Statua di S. Giorgio di Donatello. Firenze, Sermatelli. 1584 in 8^o.
- V. Discorso sopra il pregio dell' umano valore.
- VI. Le bellezze della città di Firenze. Fir. 1592. 2. Ausgabe vermehrt von Giovanni Cinelli, Firenze Gagliantini 1677; 3. Ausgabe Pistoja, Dom. Fortunati. 1678.

- VII. Opera di Fr. Bocchi sopra l'immagine miracolosa della S. Annunziata di Firenze. Firenze 1592.
- VIII. Della cagione onde venne negli antichi secoli la smisurata potenza di Roma e dell' Italia. Fir. 1598.
- IX. Ragionamento sopra l'uomo da bene. Firenze 1600.
- X, XI. Epistola de horribilli sonitu audito Florentiae; de restauratione testudinis sacrae ecclesiae collapsae. Fir. 1604.
- XII. Le ecloghe di Raimondo Muti, Fir. 1606; di Franc. de Medici, Fir. 1587; di P. Vettori 1585; di Lorenzo Salviati.
- XIII. Due libri ecloghe degli uomini illustri di Firenze.
- XIV. Oratio de laudibus Joannae Austriae. Fir. 1578.
- XV. Discorsi civili e militari.
- XVI. Storia di Fiandra.
- XVII. Lettere.
- XVIII. De laudibus reginae Margarithae Austriae. Fir. 1612.
- XIX. Traduz. ital. del discorso del P. Vittari sulla morte di Cosimo de Medici.
- XX. Kleinere Schriften.

⁸⁶⁾ Ghiberti selbst gibt in seinen Memorien 1414 als das Jahr der Aufstellung an. Die Stelle lautet:

„In detto tempo si fece la statua di S. Giovanni Battista, la quale fu di braccia quattro e mezzo, puosesi nel 1414 d'ottone fino.”

In einem noch nicht publicirten Register des 15. Jahrhunderts von Arbeiten des Ghiberti, welches im Anhang der Documente abgedruckt erscheinen wird, heisst es, dass die Statue bis Januar 1419 vollendet wurde, und f. 294 l. 931 s. 17 d. 3 kostete. — Ueber diese Figur siehe ferner Vasari; Lemonnier, Vol. III. p. 109 und 110; Passerini, curiosità artistiche; Richa, le chiese di Firenze; Bocchi e Cinelli, le bellezze di Firenze (1612); Albertini (1510) etc. Des letzteren bezüglichliche Stelle lautet:

„S. Joh. Bapt. Matheo et Stephano di bronzo è di Lorenzo Ghiberti.”

⁸⁷⁾ Auch über diese Statue siehe das Geschichtliche bei Vasari, Lemonnier III. p. 110. Bocchi e Cinelli, Richa, Passerini u. a.

⁸⁸⁾ Siehe Vasari, Lemonnier III. p. 110, L. Passerini, Curiosità artistichi etc.

⁸⁹⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's 7. 28.

XIII.

⁹⁰⁾ Siehe Anhang, ebenda 29.

⁹¹⁾ Bocchi e Cinelli sagen hierüber: „Nella sala dopo la sala dell' oriuolo egli ci ha un altro Davitte di marmo di mano di Donatello, ammirato e tenuto in sommo pregio da tutti.” Ferner Albertini.

⁹²⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's 26.

⁹³⁾ Siehe Anhang, Regesten 44.

⁹⁴⁾ Siehe Vasari, Lemonnier I. III. p. 250.

⁹⁵⁾ Vasari, Lemonnier I. III. p. 245.

XIV.

⁹⁶⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's 33. — Das vollständige Urkundenmaterial zum Kuppelbau hat Cesare Guasti publicirt.

⁹⁷⁾ Siehe Anhang, ebendasselbst.

⁹⁸⁾ Siehe Anhang, ebendasselbst.

⁹⁹⁾ Diese Denkschrift ist bei dem anonymen Biographen des Brunellesco im Auszug. Eine vollständige, alte Abschrift davon befindet sich in der Bibl. Riccardiana zu Florenz.

¹⁰⁰⁾ Bei obiger Darstellung stützten wir uns auf die Vita anonima des Brunellesco, auf Vasari, die Urkundensammlung des Guasti, sowie selbstgesammelte Documente.

¹⁰¹⁾ Ueber Niccolò d'Arezzo's weiteren Lebenslauf siehe Vasari, Lemonnier III. 36. 142, sowie meine Broschüre: Die Vorläufer Donatello's. Leipzig, Seemann 1870.

Einige Ergänzungen zu den dort angegebenen Quellen und Urkunden wollen wir gleich hier folgen lassen.

„Ascritti alla Compagnia di S. Luca“: „Niccolo di Piero, scarpellatore aretino 1410.“

Im „libro de' morti di Firenze dal 1450—1459“ liest man unterm 11. Dec. 1456, dass Niccolò di Piero de Lamberti an Altersschwäche starb und in den Servi bestattet ward.

Ein Piero di Niccolò del Pela del popolo di San Michele Bisdomini, vielleicht Sohn des Aretiners, wird am 2. Mai 1415 in die Zunft der Steinhauer immatriculirt.

¹⁰²⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's 43.

¹⁰³⁾ Ueber die gemauerten Riesen des Donatello siehe: Vasari, Lemonnier III., ferner Bocchi e Cinelli, le bellezze di Firenze. 1612.

Dort heisst es:

„I due colossi di mattoni per di fuori verso la Nunziata sono fatti di Donatello benchè in agguasti dal tempo.“

Besonders schön scheint einer der beiden Giganten gewesen zu sein. Dies geht aus Albertini's (1510) folgender Stelle hervor:

„la quale (S. M. del Fiore) di fuori è tucta di varii marmi incrostata con statue di marmo e porfiri molto adornata per nobili scultori; maxime di Donato vi è il Gigante primo dalla parte della Assumptione marmorea, sopra la Annuntiata di musivo per mano di D. Grillandaio.“

(Dieses sopra ist nicht so zu verstehen, als ob der Riese über der Verkündigung gestanden hätte; sondern nach dem sopra ist ein „viè“ zu denken, wonach es heisst: „Darüber ist die Annunziata etc.“)

¹⁰⁴⁾ So allerdings zum Ueberdruss oft in der oben besprochenen Schrift des Francesco Bocchi über die Vortrefflichkeit der Statue des S. Georg.

¹⁰⁵⁾ Die Stelle in Bernardo Davanzati's Einleitung zur Uebersetzung des Tacitus lautet folgendermassen:

Quellenschriften f. Kunstgesch. IX.

„Agli Accademici Alterati: Non sono adunque le bassezze le proprietà da' nobili e dall' uso approvate, ma forze e nervi: nè Omero e Dante le schifano ne' loro poemi altissimi ne' luoghi ove operano gagliardamente. A' luoghi dunque bisogna aver gli occhi: così ebbe Donatello nel famoso Zuccone del nostro campanile del Duomo, nel fargli gli occhi: che di lassù paion cavati colla vanga: chè se gli scolpiva di terra la figura parrebbe cieca: perchè la lontananza si mangia la diligenza. E una sprezzatura magnanima avviva il concetto, e non l'abbassa, ritraendo per esempio una grand' ira, disonestà, sedizione o furia con parole non misurate ma versate. Nè anche la rustichezza de' bozzi ne' gran' palagi scema anzi accresce la maestà.”

¹⁰⁶⁾ Vasari's Worte sind:

„E dalla parte della canonica sopra la porta del campanile fece uno Abraam che vuol sacrificare Isac ed un altro profeta, le quali figure furono messe in mezzo a due altre statue.”

und im Leben des Niccolò d'Arezzo:

„Finalmente essendo dopo molte fatiche riuscito Niccolò assai buono scultore gli furono fatte fare dagli operai di S. Maria del Fiore per lo campanile due statue, le quali essendo in quello posto verso la Canonica, mettono in mezzo quelle che fece poi Donato; e furono tenute per non si essere veduto di tondo rilievo meglio, ragionevoli.”

¹⁰⁷⁾ Siehe Anhang, Regesten Donatello's, 39, 40, 42.

¹⁰⁸⁾ Ueber Giovanni di Bartolo siehe Anhang, Regesten Donatello's, sowie Vasari, Lemonnier III. 250, N. 3.

¹⁰⁹⁾ Die Stelle im Briefe Poggio's lautet:

„Ego etiam hic aliquid habeo quod in patriam portabitur. Donatellus vidit et summe laudavit.”

Ueber die Statuen des Gianozzo, Manetti und Poggio siehe: Richa, le chiese di Firenze; Recanati „Poggii vita”. Venet. 1715. Einleitung.

Sed Poggii gloriae statua quoque consultum est, eaque et praeterea multis Metropolitanae ecclesiae Sanctae Mariae a Flore externa facies quae in Marcellorum vias spectat, ornata est. Illic diu permansit, donec Francisco Magno Etruriae Duci veterem ecclesiae faciem in meliorem formam redigere in animo fuit anno MDLX sed cum res nescio quonam fato ex voto non cessisset, veteri spoliata est decore, nec novo aucta (sepultuarium v. Stefano Rosselli). Marmoreis vero figuris varia sors contigit. Quatuor Evangelistarum signa Donati opus in ea quae propius distant ab ara maxima sacella translata sunt. (Wir wissen, dass nur eine davon Donatello's Werk ist.) Quae Davidis et Ezechiae prophetarum fuerant, facta sunt duorum Apostolorum simulacra inter eas, quae ad latera sunt, januas collocata. Simili sed magis mira mutatione factum est, ut item in duo-

rum Apostolorum signa converterentur, quae erant statuæ Poggii, Jannoctique Mannetti. Haec ad januas, quibus prope maximam utrimque est in templum aditus, posita; quidque olim Poggii simulacrum fuit, nunc etiam in Septemtrionali parte conspicitur. His honoribus caritate civium, filiorumque pietate cumulatus est.

XVI.

¹¹⁰⁾ Ueber Brunellesco's Verhältniss zum Mathematiker Paolo Toscanelli, sowie seine Erfindung der perspectivischen Zeichnung siehe: Vasari, Lemonnier III. p. 197. u. 198, sowie die Vita anonima, mit Anmerkungen von Baldinucci, herausgegeben von Moreni.

¹¹¹⁾ Siehe Vasari, Lemonnier III. p. 105 u. s. f.

Ferner beziehen sich hierauf folgende von mir gesammelte Stellen von Chronisten:

Bibl. Marucelliana. C. 19:

1424. Adi 24 Aprile fu messa la porta di Bronzo a S. Giovanni verso S. Maria di Fiore, la quale fu cominciata agli 3 Aprile 1402 e finita agli 13 dto. per mano di Lorenzo di Bartoluccio fiorentino et costò fiorini 16 m. d'oro.

Mit diesem Datum stehen nur in scheinbarem Widerspruch folgende Angaben:

Bei Tommaso Patsch und Antonio Cocchi 1773:

1424, 20 Aprile, si pose la porta di metallo a S. Giovanni alla porta dinnanzi, dove sono le colonne. Adi 23 d'Aprile 1424 il dì di pasqua di Resurrezione si cominciarono aprire e serrare.

Ferner:

Fu compiuta la detta porta il mese d'Aprile 1424 adi 19 del detto mese si pose e rizzò alle porte di S. Giovanni.

¹¹²⁾ Ueber sein Zeichnen siehe Vasari, Lemonnier III. p. 268 – 269.

¹¹³⁾ Die betreffenden Stellen des Pomponius Gauricus de sculptura lauten folgendermassen:

„Graphicen vero quam nostri in scriptore descriptionem, in pictore et sculptore designationem vocaverunt, nam Lineationem quae γραμμική dicitur architecto damus, usque adeo necessariam sculptori judicavit Donatellus. Sic enim accepimus ut plerumque discipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quum dicebat, designate, et profecto id est totius sculpturae caput et fundamentum.”

Ferner:

„Sed non possum equidem non miserari cur tamen ipsi sua ratione nequeant, quod olim Phidias, Polycletus, Lysippus, Chares, quodque nuper Donatellus; nempe quia quibus illi excellebant, doctrina omni et eruditione carent, quia et Donatelli abacum non habent. Scitum quidem est quod fertur de Donatelli abaco. Is quum rogaretur a M. Balbo nobili viro inspiciundi sui abaci

copiam faceret, respondit postridie mane domum ad se veniret idque se quam lubentissime facturum. Ille ubi venit prandioque susceptus est praeter hunc quem heic vides, inquit Donatellus, nullus est mihi, Balbe, alius abacus, nisi quem soli mihi contueri licet, quem nullis impedimentis, nulla sarcina mecum ipse semper porto. Si tamen videre quid cupias, afferte huc pusiones cum stylo papyrum. Illi ut depromptam abaco quancunque historiam dimirabere, sive palliatos, sive togatos, sive et nudos spectare libuerit."

¹¹⁴⁾ Auf Donatello's Aufnahme in die Malergesellschaft von S. Lucas bezieht sich folgendes Document:

„Ascritti alla compagnia dei pittori fiorentini sotto il titolo di San Luca:

„Donato di Nicholò scarpellatore. 1412."

Ferner heisst es in einem Documente der Dombauhütte vom 12. August 1412:

„Donatus Nicholai pictor."

In der Serie degli uomini illustri di Toscana findet sich die Angabe, dass Donatello das Zeichnen bei Lorenzo di Bicci erlernt habe. Chronologisch wäre dies möglich, doch hat dann sein Lehrer jedenfalls keinen oder verschwindend wenig Einfluss auf Donatello's Styl gehabt. Falsch ist jedenfalls Perkins' Angabe, Bicci di Lorenzo sei darin Donatello's Lehrer gewesen; nicht nur dass Beide ungefähr gleich alt sind, zeigt sich allerdings in Bicci's Werken ein Anklang an Donatello, der aber umgekehrt als ein Einfluss des Letzteren auf Bicci zu erklären ist; da diejenigen Eigenschaften, die sie gemein haben, in Bicci's chronologisch bestimmten Werken nur als halbe und schüchterne Nachahmungen bereits vorangegangener donatellischer Schöpfungen erscheinen.

¹¹⁵⁾ Siehe Ricordi, Prose et Poesie di Benvenuto Cellini. Francesco Tassi, Vol. III. Firenze Gugl. Piatti 1829, p. 384.

XVII.

¹¹⁶⁾ Siehe Vasari, Lemonnier, III. 246.

Wir verlegen weder die Erfindung der Perspective, noch die Herstellung der Holzstatuen des Donatello ganz in den Anfang des Jahrhunderts, wie es der anonyme Biograph des Brunellesco thut, an welchen sich Vasari anschloss.

Ueber den Holzchristus in S. Giorgio zu Venedig, welcher von venetianischen Autoren bald dem Donatello, bald dem Brunellesco, bald dem Michelozzo zugeschrieben wird, werden wir später sprechen. Nur hier wollen wir schon andeuten, dass Michelozzo's Urheberschaft die wahrscheinlichste ist.

¹¹⁷⁾ Ueber die Magdalena des Brunellesco siehe Vita anonima ed. Moreni, ferner Vasari, Lemonnier III, p. 197. Dass sie im Wetteifer mit Donatello's Magdalena entstanden sei, gibt ein unedirter Künstler-Biograph aus dem 16. Jahrhundert an, von dem wir im Anhang der Documente die wichtigsten Partien publiciren werden.

¹¹⁸⁾ Hier mag es am Platze sein, auf einige ungerechte und einseitige Urtheile einer sonst höchst gediegenen Autorität über Donatello hinzuweisen, die

gerade aus letzterem Grunde dem Donatello viel in den Augen des unselbstständigen Publicums geschadet haben mögen.

Wir wollen einige Urtheile Rumohr's über Donatello beleuchten, ohne desshalb dessen sonstige Verdienste und sein im Allgemeinen treffliches Urtheil bestreiten zu wollen. Aber wenn Rumohr den Manen eines genialen Künstlers Unrecht that, so hat Jedermann das Recht, energisch dagegen zu protestiren. Rumohr sagt unter Anderm:

„Dass sein Beispiel (Ghiberti's) schon nähere Zeitgenossen, besonders den so ungleich weniger begabten Donatello zu malerischer Auffassung der Gestalt verleitet hat.“

Zuerst wollen wir den letzteren Punkt besprechen. Wir bestreiten, dass Donatello seine malerische Auffassung der Gestalt dem Ghiberti entlehnt habe, und räumen einen malerischen Einfluss des Ghiberti auf Donatello, wie erwähnt, nur in Bezug auf das Bronzerelief ein.

Wie sollen aber die wegen ihrer Kleinheit unmöglich statuarisch ausgeführten Püppchen Ghiberti's in seinen Reliefs auf die markigen, detailreichen, realistischen Figuren Donatello's Einfluss geübt haben? Und von den grossen Bronzefiguren Ghiberti's mit ihren gothischen, unruhigen, manirirten, charakterlosen Falten wird doch kein vorurtheilsloser Richter behaupten, Donatello hätte von ihnen seine malerische Auffassung entlehnt; seine Auffassung, die in ihrem zwar effectvollen, zugleich aber auch charakteristischen und realistischen Auffassung der des Ghiberti so diametral entgegengesetzt ist! Malerischen Effect haben Donatello's Statuen, aber wie soll er denselben aus den manirirten, ganz anders stylisirten Figuren Ghiberti's herausgeklaut haben, statt ihn vielmehr auf die oben angedeutete Weise, durch eigene Ausübung der Malerei, sowie durch wirklich stylvolle Anpassung an die Architektur sich angeeignet zu haben. Und Ghiberti's Figuren sind zwar unruhig, aber nicht malerisch. Damit eine Figur malerisch sei, ist nöthig, dass eine Abwechslung von ruhigen Flächen und charakteristischen Schatten da sei. Bei Ghiberti sind aber die Flächen nicht ruhig, sondern alle in einer monotonen, unwahren, geschweiften Wellenbewegung. Dass eine Statue malerisch wirke, ist nur für die kalten Idealstylisten ein Tadel, in der That ist es eine nothwendige Bedingung einer guten Statue. Was heisst malerische Wirkung? Lebendige Wirkung durch Licht und Schatten. Ja die Alten, das Mittelalter und noch die Renaissance zum Theil vermehrten sie durch Farbe. Muss eine Statue todt, starr, langweilig sein, um reinen Styl zu besitzen? Muss unter malerischer Wirkung übertrieben malerische Wirkung — barocke Wirkung verstanden sein? Allerdings im Relief, das schon wegen der Thatsache selbst, dass die Figuren darauf nicht frei und rund ausgearbeitet sind, einen anderen, milderer Effect verfolgt als eine Freistatue — ist eine Wirkung, die eine Gruppe von Freistatuen nachahmt, eine Ueberschreitung der Grenzen und des Zweckes eines Reliefs. Ein Relief ist der Architektur noch untergeordneter; es bildet noch entschiedener nur einen Theil derselben, als eine Freistatue. Reliefs verwendet die gute Architektur nur da, wo sie eines mässigen und gleichmässigen Effectes bedarf.

Wenn Rumohr's Behauptung, Donatello habe die malerische Behandlung der Figur von Ghiberti gelernt, unrichtig ist, so ist die unmittelbar vorhergehende ungerecht, Donatello sei ungleich weniger begabt gewesen als Ghiberti. Ich behaupte das Umgekehrte, und berufe mich dabei weniger auf die grössere Menge der Donatello'schen Werke, als auf deren ungleich grösseres Leben, Charakter, Naturwahrheit, Studium und Stylreinheit. Auch in der Schönheit übertrifft Donatello in vieler Hinsicht den Ghiberti; Ghiberti hat viel Compositionstalent (was dem Donatello auch nicht fehlt, bei dem es noch tieferen, reineren Stylprincipien folgt, wiewohl Ghiberti darin mehr Anmuth entwickelt); weit überlegen ist er dem Ghiberti aber in der poetischen und künstlerisch durchgeführten Wiedergabe der schönen Natur.

Noch ungerechter und durch Unrichtigkeit überraschender ist folgendes Urtheil Rumohr's über Donatello: „er habe seinen Mangel an Richtigkeit und Fülle der Charakteristik durch Uebertreibungen der Züge einer einzigen Durchschnittsform zu ersetzen gesucht.“ Rumohr scheint den armen Donatello durchaus auf den Kopf stellen zu wollen. Er spricht von ihm, wie wenn man einen Säugling Greis nennen wollte. „Eine einzige Durchschnittsform!“ Und alle die vielen meisterhaften Porträtköpfe, der Reichthum an grundverschiedenen Typen, die Donatello geschaffen, und deren jeder eine ganze Richtung in der Kunst der Folgezeit schuf?! Seine schalkhaften Putten, seine edlen, ernsten, schönen Madonnen, sein Gattamelata und S. Georg, seine Täufer im härenen Gewande und seine entzückenden Knabenbüsten des jungen Täufers! Ich rathe Jedem nur, vorurtheilslos sich dem tiefen und reichen Geiste Donatello's in seinen Werken hinzugeben, damit er entrüstet Rumohr's verkehrte Verlästerungen eines der ersten aller Bildhauer zurückweise. Sagt er doch auch von diesem poetischen, vom tiefen, edlen Gefühl überquellenden Künstler:

„Sein Verdienst war nur ein technisches. Gewiss war sein Geist ebenso arm als roh“ etc.

Diese Hauptstellen Rumohr's über Donatello mögen genügen, um die Werthlosigkeit des darin enthaltenen Urtheils über diesen Künstler darzuthun.

¹¹⁹⁾ Ueber Donatello's Magdalena siehe Vasari, Lemonnier III. 247, ferner Richa, le chiese di Firenze. Dort ist auch folgende Urkunde veröffentlicht:

Deliberazione de' Consoli dell' arte de mercatanti:

„A Jacopo Sogliani orafo si paghi per la diadema facta per la figura et imagine di Sta. Maria Magdalena nuòvamente posta nella chiesa di S. Giovanni“

An dem Postament steht:

Votis publicis

Mariae Magdalenae simulacrum

Insigne Donati opus

Pristino loco

Elegantiorique repositum

anno CIOICXXXV.

Ueber den Wunsch Carl's VIII., diese Statue zu erwerben, siehe Leopoldo del Migliore.

¹²⁰⁾ Als Beleg für diese Angaben führen wir eine Stelle aus einem Briefe des Herrn Grafen Luigi Passerini an, dessen Worte als die eines der ersten Kenner der florentinischen Geschichte gewiss auf documentirter Grundlage ruhen und also den Werth eines Documentes selber haben. Herr L. Passerini sagt:

„Il palazzo Capponi di Via dei Bardi fu eretto da Niccolò da Uzzano, celebre cittadino della repubblica fiorentina, nato nel 1359 e morto nel 1430 (29), sopra alcune case recategli in eredità da Alessandra di Bardi sua madre. Tutti li scrittori delle cose fiorentine lo dicono eretto col disegno di Lorenzo di Bicci, ma non vi ha autorità di documenti — tutto si basa sull'asserzione del Vasari. Donatello non vi ebbe parte veruna se non nel modellare in terra cotta i due famosi busti di Niccolò da Uzzano e di Bernardo suo fratello anzi quest'ultimo è stato recentemente alienato.

XVIII.

¹²¹⁾ Siehe: Memorie istoriche di Benedetto Dei. Riccardiana, Nr. 1853 (Manuscript):

„. . . Sono stato al tempo che si cominciò a fare le Prospettive di tarsia et le figure di modo che le paiono dipinte.”

Ferner findet sich daselbst folgendes Verzeichniss:

„Maestri di prospettiva in Firenze tutti fiorentini l'anno 1470”:

Antonio Manetti,
Giuliano da Majano,
Giovanni da Gaiole dalla Nunziata,
Francione da fondamenti,
Domenico Grande,
Nanno di Geri di Guicciardini,
Arduino Scavotti,
Monciato di fiorentino,
Francescho del Lucchese,
Maestro Cristofano,
M. Agniolo,
M. Jacopo,
M. Bianco,
M. Ventura,

et altri maestri che sono 19.

Die Intarsien in der einen Sacristei des Domes wurden in den Jahren 1437—1445 auf der einen Seite von Antonio Manetti, auf der andern von Angelo di Lazero von Arezzo mit folgenden Gehilfen ausgeführt:

Francesco di Giovanni Ghuccio,
Bernardo Ghigi,
Giovanni voc. Scheggia, oder auch genannt: Giovanni di S. Giovanni.

Dieser letztere war der Bruder Masaccio's. Siehe Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe von Dr. M. Jordan. Band I, 95—125. Die von uns hier gegebene Notiz über Masaccio's Bruder ist jedoch den angeführten Schriftstellern nicht bekannt.

Ueber Antonio Manetti siehe noch den anonymen Biographen Brunellesco's, sowie Cesare Guasti, Documente zur Domkuppel.

¹²²⁾ Ueber Francesco Squarcione, Lorenzo und Cristofano Canozio di Lenvenara siehe: Gonzati, S. Antonio di Padova (wo auch viele Documente über die Arbeiten der Canozio's in der Sacristei von S. Antonio enthalten sind); ferner: Scritti d'arte di Pier Fr. Selvatico. Firenze, Barbèra, 1859, p. 1—37.

Eine interessante Beschreibung der Intarsien in S. Antonio von Padua gibt uns Matteo Colacio, worin wir die Begeisterung ausgedrückt finden, mit der man im 15. Jahrhundert die Einführung der Perspective in den Holzintarsien bewunderte. Auch Luca Paciolo (1509) spricht davon.

ANHANG.



ANTHONY

I.

A. ÜBERSICHT DER BEGLAUBIGTEN UND VORHANDENEN WERKE DONATELLO'S, DEREN ENTSTEHUNGSZEIT NICHT BEKANNT IST.

I. Holzstatuen.

1. Christus am Kreuz in Sta. Croce.
2. Magdalena im Baptisterium von Florenz.

Diese beiden Holzsculpturen mögen im Anfang der 20er-Jahre entstanden sein, da Donatello's Realismus sich vollständig entfaltete und gleichzeitig auch die Holzschneidekunst einen Aufschwung nahm. Vermuthlich in Folge des Beifalls, den ihm diese Statuen erwarben, erhielt er 1423, Holzschnitzer genannt, einen Auftrag, für den Taufbrunnen des Doms von Orvieto einen Johannes den Täufer in Bronze zu giessen. Ebenso für Ancona.

3. Guirlanden haltende Kinder in der Sacristei des Domes von Florenz. Vermuthlich von 1438 oder 1439, da Donatello mehrfach für die innere Ausschmückung des Doms beschäftigt war.

4. Holzstatue des S. Johannes im Kloster der Padri riformati in Faenza.

5. Holzmodell ohne Kopf zur Reiterstatue des Gattamelata im Palazzo della ragione zu Padua.

Vasari,
Lemonnier.
Vasari und
Vita anonima
di Brunellesco
ed. Moreni.

Vasari.

II. Marmorstatuen.

1. Statue des S. Peter an Or. San Michele. Vermuthlich zwischen 1406 und 1410 entstanden, da sie durch ihre Befangenheit in der Stellung und Gewandung sich als eines der frühesten Werke Donatello's zu erkennen gibt, und man 1406 begann, die Nischen von Or S. Michele mit Statuen zu füllen.

2. Statue des h. Georg ebenda. Vermuthlich zwischen 1410 und 1420 entstanden, da sie Verwandtschaft mit mehreren Werken des Donatello zeigt, die in diesem Zeitraum entstanden: Marmor-David, Statue des Francesco Soderini.

Vasari,
Albertini,
Memoriale.

3. Statue des Gianozzo Manetti im Dom. Vermuthlich in derselben Periode wie ebengenannte Statue entstanden, da sie ebenfalls nähere Verwandtschaft damit zeigt und den Gianozzo jugendlich darstellt.

4. Statue des David im Palazzo Martelli. Vielleicht nach Donatello's zweitem Aufenthalt in Rom (1432) entstanden, da sie sich mehr an die Antike hält als frühere Werke Donatello's.

5. Statue des jungen Täufers in härenem Gewande. (Palazzo Martelli.)

6. Statue des durch die Wüste schreitenden abgemagerten Täufers im National-Museum.

Letztere vielleicht aus der realistischen Zeit des Christus und der Magdalena.

7. Statue des Poggio Bracciolini im Dom. Vermuthlich nach 1406. (Siehe Text p. 132.)

III. Marmorbüsten.

Vasari.

1. Büste des S. Johannes als Knabe. (Casa Martelli.)

2. Büste des S. Johannes als Jüngling im National-Museum von Florenz.

3. Büste eines Mädchens. (Uffizien oder National-Museum).

4. Büste des S. Johannes als Knabe. (Faenza, im Hause des Priesters bei der Chiesa alla Commenda.)

5. Büste des S. Johannes als Knabe. Im zweiten Gang der toscanischen Sculptur. (Uffizien. Jetzt vielleicht National-Museum.)

IV. Marmor-Reliefs.

South Kensington-Museum.
By J. C. Robinson.

Bocchi e
Cinelli. Le bellezze di Firenze.

1. Christus, von Engeln gehalten und betrauert. Im Brustbild. Basrelief. (Kensington-Museum.)

2. Christus gibt dem Petrus den Schlüssel. Figurenreiches Basrelief. (Ehemals im Hause Salviati, dann in der Sammlung Gigli-Campana, jetzt im Kensington-Museum.)

3. Profilbüste einer Frau in Basrelief. (Ursprünglich im Hause des Baccio Valeri, dann im Hause Salvini zu Pisa, jetzt im Besitz von Vaughan Esq. London.)

4. Profilbüste der heiligen Cäcilia in Basrelief. (Jetzt im Besitz des Lord Elgo. Reproduciert durch den vor einigen Jahren verstorbenen Florentiner Bildhauer Bastianini.)

V. Terracotten.

1. Basrelief-Skizze, bestehend aus zwei Feldern und einer Predella darunter. Im Felde rechts ist die Geisselung, links die Kreuzigung Christi mit vielen Figuren dargestellt. An der Predella Putten mit Guirlanden, Wappen und Büsten. Wahrscheinlich eine Skizze zu der Broncekanzel in S. Lorenzo, mit welcher dieses Relief mehrere identische Figuren gemein hat. Befindet sich im South Kensington-Museum. Stammt aus der Sammlung Gigli-Campana.

2. Terracottabüste einer heiligen Cäcilia. (Vielleicht Skizze zu einer Marmorbüste.) Im Kensington-Museum, n. 7585. Ehemals in der Sammlung Gigli-Campana.

3. Relief des jungen Heilandes und des Täufers, die sich einander ansehen. South Kensington-Museum.

4. Basrelief. Magdalena auf Wolken stehend, umgeben von Engeln. (Donatello oder seine Schule.) South Kensington-Museum.

5. Büste des Niccolò da Uzzano. (Palazzo Capponi. Via de Bardi Florenz). Bemalt.

VI. Sculpturen in Pietra Serena.

1. Hochreliefgruppe der Verkündigung in S. Croce.

VII. Gräber und decorative Sculpturen.

1. Grab des Agnolo Acciajuolo in der Certosa.

2. Wappen der Martelli. Casa Martelli.

3. Wappen der Pazzi. Pal. Quaratesi.

VIII. Stuckarbeiten.

1. Madonna mit Kind. Basrelief. South Kensington Museum. Genau entsprechend einem Terracotta-Relief in Via Pietra Piana, Florenz.

2. dto. Madonna mit Kind. Basrelief. Ebenda. Nr. 7412.

IX. Broncen.

1. Judith, welche den Kopf des Holofernes abgeschnitten hat und in die Höhe hält. Gruppe. Erst im Palast Medici, wurde sie im Jahre 1495 am 26. August auf der Terasse vor dem Signorenpalast neben dem Thor aufgestellt, zum Zeichen der Gerechtigkeit und der Unterdrückung der Tyrannen. Eine Inschrift am Sockel lautet: Exemplum salutis publicae cives posuere 1495. Piero de Medici war nämlich von Florenz vertrieben worden, sein Eigenthum im Palast geplündert, verkauft und zerstreut worden. Am 10. Mai 1506 wurde sie darauf unter dem seitlichen Bogen links in der Loggia de' Signori aufgestellt. Siehe Anhang
Documente

2. Bronze-David. Ursprünglich im Palast Medici. Auch er wurde im Jahre 1495, am 9. December im Hofe des Palastes der Signori aufgestellt. Später kam er in die Uffizien, dann in das National-Museum.

3. Ein broncener Amor (?), im Begriffe einen Pfeil abzuschossen. Lachend. Das Haupt mit Binsen und einer Blume bekränzt. Flügel, Faunschwänzchen, Gürtel mit Mohn, Hosen, an den Füßen Flügel und Schlangen. Ursprünglich im Hause des G. B. d'Agnol Doni von Florenz; jetzt im National-Museum. Vasari.

4. S. Ludwig, innen über dem Portal von S. Croce.

5. Relief einer Bacchantin, die ihre Milch in ein Horn drückt, während ein Silen ihr gegenüber steht. — Einst Casa Martelli, jetzt South Kensington-Museum. Vasari, Anhang:
Documente.

6. Büste des jungen Gattamelata. Florenz, National-Museum.

7. Kleines, längliches Basrelief von tanzenden, nackten Kindern, die einen betrunkenen Silen im Wagen ziehen. Die Kinder tragen die Abzeichen des Cosimo de' Medici, also wahrscheinlich in dessen Auftrag ausgeführt.

B. WERKE DES DONATELLO, ÜBER WELCHE NACHRICHTEN
VORHANDEN SIND, DIE ABER NICHT MEHR EXISTIREN ODER
SICH NICHT MEHR IDENTIFICIREN LASSEN.

- | | |
|--|---|
| Albertini. | 1. Statue des Mars im Baptisterium an der Thüre gegen die Opera von S. Giovanni hin. |
| Alb. Vasari. | 2. Statue der Fülle auf einer Säule in Mercato vecchio. |
| Albertini.
Vasari. Bocchi
e Cinelli. | 3. Zwei Riesen von Ziegelsteinen vor dem zweiten nördlichen Domportal. |
| Bocchi e Cinelli. | 4. Büste in Casa Niccolini. |
| " " " | 5. Wappen an den Säulenbasen in der Capelle Niccolini in S. Procolo zu Florenz. |
| Bocchi e Cinelli.
Richa, le chiese di
Firenze. | 6. Zwei Gräber von Gliedern der Familie Albizzi in S. Piero. |
| Cinelli e Bocchi. | 7. Madonna mit dem Kinde. Marmor-Basrelief im Hause des Francesco Pazzi. |
| Vasari. Vita di
Dello. | 8. Als Jüngling machte er in einem Zimmer des Giovanni de Medici aus Stuck, Gyps, Leim und gestossenem Ziegel einige Geschichten und Ornamente in Basrelief, welche hiernach vergoldet wurden und vortrefflich die Wirkung der von Dello gemalten Geschichten unterstützten. Ebenso scheint das Relief der Grablegung in S. Antonio zu Padua hergestellt zu sein. |
| Vasari, Vita di
Fra Bartolom-
meo della Porta. | 9. Im Hause des Piero del Pugliese war eine kleine Madonna in flachstem Relief von Donatello, in einem Rahmen und mit zwei Verschluss-Thürflügeln, die von Baccio della Porta bemalt waren. |
| Bocchi e Cinelli. | 10. Im Hause des Bartolommeo Valori war ein Raub der Centauren. |
| " " " | 11. Ferner eine weibliche Reliefbüste voller Leben. |
| " " " | 12. Endlich die marmorne Reliefbüste eines Solon, mit einem Kranz auf dem Kopfe und sehr natürlichem Hals. |
| " " " | 13. Ein Crucifix von Bronze in Rovigo. |
| Vasari. | 14. Ein S. Sebastian von Holz für ein Nonnenkloster in Padua. |
| " | 15. Ein marmornes Madonnen-Relief ebenda. |
| " | 16. Ein S. Giovanni von Bronze für S. Giovanni in Laterano zu Rom. Jetzt durch einen modernen eines Franzosen ersetzt. |
| " | 17. Bronzebüste der Frau Cosimo's de Medici. |
| " | 18. Bronze-Crucifix im Besitze des Herzogs Cosimo I., mit vielen Anticaglien und Medaillen. |
| " | 19. Bronzetafel der Passion Christi. |
| " | 20. Bronzetafel der Passion Christi (im Besitz der Familie Medici.) |
| " | 21. Im Hause der Erben Jacopo Capponi befand sich eine Madonna in Halbreliet von Marmor. |
| " | 22. Im Hause des M. Antonio Nobili ebenfalls ein Marmorrelief der Madonna. |
| " | 23. Ebenso im Hause des Bartol. Gondi. |
| " | 24. Ebenso im Hause des Lelio Torelli. |
| " | 25. In der Garderobe des Herzogs Guidobaldo d'Urbino war eine sehr schöne Marmorbüste, wahrscheinlich Geschenk des Giuliano de Medici. |

C. WERKE, DIE DONATELLO'S STYL TRAGEN, DEREN UR-
HEBERSCHAFT JEDOCH NICHT AUTHENTISCH
BESTIMMT IST.

1. Büste eines S. Giovanni von Marmor im Besitze des Malers Vanu-
telli in Rom.

2. Büste eines Mädchens von Marmor im Palast Barberini. Rom.

3. Marmorrelief der Jungfrau mit dem Kinde, umgeben von einem
Engelchor. Erinnert an die Reliefs der singenden Knaben von der Floren-
tiner Domkanzel. Nach Robinson's Ansicht Jugendarbeit Donatello's. South
Kensington Museum.

4. Aehnliches Marmorrelief mit Mosaik-Hintergrund in Capella Medici
in S. Croce.

5. Einzelne musicirende Putten in Relief auf Mosaik-Hintergrund in
der Dombauhütte zu Florenz. Entweder Probearbeiten oder Theile der
Kanzel, deren übrige Stücke, was das Figürliche betrifft, in den Ufficien,
das Ornamentale und Architektonische im Hofe des National-Museums ver-
streut sind.

6. Sandsteinrelief eines bekränzten jungen Mannes in Profil in den Uffizien.

7. Bronzerelief einer Grablegung Christi, in der Bibliothek von Vene-
dig. Stimmt in der Composition in Vielem überein mit dem Relief desselben
Gegenstandes, von vergoldetem Stuck, über der hinteren Chorthüre in San
Antonio zu Padua. Ebenso mit der an der Kanzel von S. Lorenzo.

8. Bronze-Statuette des Täufers in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig.

9. Mehrere Büsten von Florentiner Staatsmännern und Männern des
Alterthums (Seneca) in den Rundnischen über den Bögen im Hof des Palazzo
Quaratesi, einst Pazzi, den Brunellesco erbaute und für den Donatello viel
arbeitete.

10. Holzstatue der Magdalena in der Taufcapelle des Domes von Empoli.

11. Marmornes Taufbecken des Domes von Empoli mit der Jahreszahl 1443.

12. Ovale Medaille von Bronze. Hoch 9 Centimeter, breit 7 Centimeter
8 Millimeter. Mit der Reproduction der Bacchantin auf der Reliefgruppe der
Casa Martelli. (National-Museum.)

13. Ovale Broncedaillie von 2 Cm. Höhe und 4 Cm. Breite.
Triumphzug des Bacchus. Basrelief. Identische Composition auf einer an-
tiken Gemme aus der Sammlung Medici, auf dem Helm des Goliath unter
dem Bronze-David des Donatello, auf der Brust des jungen Gattamelata, in
einem der Marmormedaillons im Hofe des Palastes Riccardi. Jene antike
Gemme war offenbar Donatello's Vorbild für alle diese Wiederholungen.
(National-Museum.)

14. Bronze-Ovalmedaille mit dem Relief einer Diana. Hoch $4\frac{1}{2}$ Cm.,
breit $3\frac{1}{2}$ Cm. (National-Museum, Florenz.)

15. Bronze-Ovalmedaille von 5 Cm. Höhe und $4\frac{1}{2}$ Cm. Breite. Amor
stehend, mit Pfeil und Bogen. (National-Museum.)

16. Bronze-Medaillon von $7\frac{1}{2}$ Cm. Durchmesser. Fünf Putten tragen eine Scheibe. Auf dieser eine Kugel und Füllhörner. Auf der Kugel ein schiessender Amor. Daneben eine fliegende Psyche. (National-Museum.)

17. Bronzemedaille zum Anhängen. Centaur. Identisch mit dem auf einem der Marmormedaillons des Donatello im Palazzo Riccardi. Nach einer antiken Gemme, die erhalten ist. Breit 4 Cm., hoch $4\frac{1}{2}$ Cm. (National-Museum.)

18. Bronzemedaille von $2\frac{1}{2}$ Cm. Durchmesser. Silenkopf, scheint nach einer antiken Gemme gegossen; ist zugleich Vorstudie zu dem Silen in der Reliefgruppe des Tellers aus Casa Martelli. (National-Museum.)

19. Bronzetafel von 11 Cm. Breite und $13\frac{1}{2}$ Cm. Höhe. Madonna stehend, mit dem Kinde, zur Seite zwei stehende Engel. Relief. (National-Museum.)

20. Verbundener Amor auf einer Kugel, mit Bogen und Pfeil. Unten Stift zum Einstecken. Sehr zierlich gegossen und ciselirt. (National-Museum.)

21. Medaille von $7\frac{1}{2}$ Cm. Höhe, 6 Cm. Breite. Amor, zwei Rosse lenkend, verwandt mit den oben erwähnten Darstellungen des Triumphzuges des Bacchus.

22. Bronzetäfelchen zum Aufhängen. Hoch 4 Cm., breit 6 Cm. Amorinen trinken Wein, berauschen sich, stehen an einer Vase etc. Verwandt mit den Darstellungen am oberen Rand der Kanzel in S. Lorenzo.

23. Bronzetafel von $20\frac{1}{2}$ Cm. Breite und $13\frac{1}{2}$ Cm. Höhe. Kreuzabnahme. Die Hauptgruppe identisch mit der an der Kanzel von S. Lorenzo.

24. Bronzereliefkopf eines Knaben im Profil. Anlehnung an die Antike. Erinnert in der Gesichtsbildung an den Marmordavid und S. Georg.

25. Terracotta-Relief einer Madonna mit Kind. (In einem Tabernakel, Via Pietra piana, Florenz).

26. Madonnenrelief von Pietra serena. (Palazzo del Turco, Bargo Sti Apostoli, Florenz).

27. Madonnenrelief von Pietra serena im Portalgiebel der Kirche der Chiozzi neben dem kleinen Palast Strozzi, hinter dem grossen, an der Piazza degli Strozzi, Florenz.

28. Madonna mit Kind. Basrelief in Stuck. Kensington-Museum, Nr. 7590.

29. Madonna mit Kind, bemaltes Stuckrelief. (National-Museum, Florenz.)

30. Zwei Bronzebüsten mit antiken Anklängen. (Vielleicht Copien nach der Antike. Der eine scheint ein Antinouskopf zu sein. National-Museum.)

31. Bronzener Pferdekopf, einst im Palast Mataloni, jetzt im Museum von Neapel. (Copie oder Abguss im Hofe des Palastes Mataloni.) Zweifelhafte, ob antik, ob von Donatello. Ist ein Geschenk des Lorenzo de Medici, das er am 12. Juli 1471 an einen Grafen Mataloni schickte. Könnte auch ein Werk des Verocchio sein, oder ihm doch zum Vorbild für das Pferd des Coleoni gedient haben.

II.

A. REGESTEN ZUR GESCHICHTE DONATELLO'S.

1386.

1. Geburt Donatello's. Gaye Carteggio. I, 122. Matt. Palmieri.

1403.

2. Donatello geht mit Brunellesco nach Rom. Vita anonima di Brunellesco. Vasari, III, 201.

1405.

3. Arbeitet unter Ghiberti an der ersten Broncebüste, die dieser für das Baptisterium zu Florenz herstellt. Ibidem.

1406, 23. Nov.

4. Macht zwei Marmorfiguren für das zweite nördliche Domportal in Florenz. Opera del duomo: Donato Niccolai scarpellatori et qui fecit profetas marmori pro ponendo ad et seu supra portam ecclesie S. Reparate per quam itur ad ecclesiam servorum S. Marie de Florentia pro parte sui laboris et mercede dicti laborerii profetarum flor. decem auri

1406.

5. Einnahme Pisas, in Folge deren D. vermuthlich die Verkündigung in S. Croce für Bernardo Cavalcanti, einen der Kriegscommissäre, auszuführen erhält. Ammirato, stor. fiorent. Marucelliana C. I. Priorista.

1408, 7. Febr.

6. Bezahlung für eine der oben genannten Figuren für das Domportal. Opera: Donato Niccolai Betti Bardi flor. sedecim auri pro una figura marmoris longitudinis brachiorum unius ac tertii unius, que debet poni supra ianua que vadit versus ecclesiam S. Marie servorum de Florentia ut patet in libro duorum q. a. c. 78, de quibus habuit florenos decem auri ut patet in dicto libro a. c. 4 de quibus restat habere fl. 6 auri.

1408, 20. Febr.

7. Auftrag zu einer Marmorstatue des David für den Dom. Opera: Item deliberaverunt quod Donatus B. B. possit teneatur et debeat predictae ecclesie edificare seu facere unam figuram de uno ex duodecim profetis

ad hoc David profete cum modis et cum dictis pactis et salario olim factis cum Johanne Antonii Banchi magistro unius figure per eum acceptate ad construendum pro quodam alio profeta, que poni debeant super sprono unius tribune que ad presens edificatur seu completa consistit.

1408, 21. Jun.

8. Bezahlung, wahrscheinlich für eine der obgenannten Marmorfiguren für den Dom. Opera: Donato Niccolai B. B. civi florentino magistro intagli figurarum marmorearum dicte opere pro parte solutionis seu salarii et mercedis laborerii facti et fiendi in certis figuris flor. decem auri.

1408, 11. Sept.

9. Eine weitere Bezahlung. Opera: Donato Niccolai B. B. intagliatori figurarum marmorearum pro parte solutionis sui laboris impensi in dictis figuris dicte opere flor. 15 auri.

1408, 1. Nov.

10. Bezahlung für eine der Domfiguren. Opera: Donato N. B. scarpellatori fl. auri 30 pro parte solutionis pro una figurarum marmorearum.

1408, 18. Nov.

11. Eine weitere Bezahlung. Opera: Donato N. B. scarpellatori pro parte solutionis fl. auri 20.

1408, 11. Dec.

12. Weitere Bezahlung. Opera: Donato N. B. B. pro parte pretii figure marmoree per eum facte seu quam facit fl. 24 auri.

1408, 12. Dec.

13. Auftrag zu der sitzenden Statue des Evangelisten Johannes. Opera: Nicolaus Pieri Lamberti, Donatus N. B. B., Nanus Antonii, et quilibet eorum habeat figuram et seu lapidem marmoream pro quatuor evangelistis et quarta lapis intelligitur essere concessa illi ex dictis tribus qui melius fecerit eius figuram cum salario seu pretio per operarios ordinando.

1408, 15. Febr. — 1411. 23. Apr.

14. Ausarbeitung des Evangelisten Marcus für eine Nische in Or San Michele. (Um dieselbe Zeit wohl S. Peter.) Gualandi, memorie risguardanti le belle arti. Ser. IV 104 u. ff.

1409, 26. März.

15. Bezahlung für Domfiguren. Opera: Donato N. intagliatori pro parte intagli figurarum quas facit fl. 15.

1409, 13. Jun.

16. Bezahlung. Opera: Item deliberaverunt quod Donatus N. B. B. de figura per ipsum facta de quodam profeta habeat flor. centum. et quod camerarius dicte opere det et solvet deductis habitis p. ips. resid. Donato predicto fl. 36.

1409, 27. Jun.

17. Bezahlung. Opera: Donato N. intagliatori pro parte solutionis figure quam fecit fl. 20 auri.

1411, 24. Apr.

18. Bezahlung. Opera: Debitores opere . . . Donatellus qui fecit figuras marmoreas in fl. centum.

1411, 19. Oct.

19. Bezahlung. Opera: Donato N. magistro figurarum pro denaro habeat in mutuo pro una figura quam facit pro dicta opera pro parte solutionis dicte figure fl. 10 auri.

1412.

20. Aufnahme in die Malergesellschaft von S. Lucas. Ascritti alla compagnia di S. Luca.

1412, 12. Aug.

21. Bezahlung für eine Statue des Josua, welche auf dem Dome aufgestellt wurde. Opera: Donatus N. B. pictor habere debeat pro parte sui laboris in faciendo figuram Josue que posita est supra dictam ecclesiam S. Reparate in toto pro eius labore et magisterio et expensis per eum factis in totum fl. centumviginti octo. Item modo et forma predictis deliberaverunt et stantiaverunt dicto Donato pro figura S. Johannis evangeliste et David pro eius magisterio et factura fl. 50 auri.

1412, 12. Aug. — 1415, 15. Dec.

22. Arbeitet an der Statue des Evangelisten Johannes für die Vorderfaçade des Domes. Opera vom 18. Apr. 1413, 9. Mart., 10. Mai, 3. Jun. 1415.

1415, 16. Apr.

23. Strafandrohung für den Fall, dass die Statue des Johannes bis zum März des folgenden Jahres nicht vollendet sein sollte. Opera: Donatus vocatus Donatellus filius olim Niccolai magistri hinc ad pertotum mensem Martii proxime futurum teneatur et debeat complere et complevisse figuram marmoream S. Johannis evangeliste sub pena fl. 25 auri, quos fl. 25 auri elapso terminio cogatur personaliter et in bonis omnibus postposita ad dandum et solvendum dicto camerario opere pro ipsa opera recipiendos et quod notificet eidem Fermalpunto, notarius, dicta die notificasse dicto Donato omnia predicta domi habitationis dicti Donati.

1415, 9. Oct.

24. Arbeitet mit Brunellesco zusammen an einer Marmorstatue, die mit vergoldetem Blei bekleidet wird, für den Dom. Opera: Donato N. B. B., Filippo S. Brunelleschi intagliatoribus pro parte solutionis cuiusdam figure marmoris vestite plumbo aureato quam facere debent pro opera flor. decem auri.

1415, 5. Dec.

25. Erhält 70 Goldgulden als Restzahlung für die vollendete Johannesstatue, die auf 160 Gulden geschätzt wird. Opera: Donato N. B. B. intagliatori pro resto et integra solutione unius figure marmoris albi S. Johannis evangeliste quam fecit pro dicta opera que appretiata fuit in totum fl. 160 auri et que missa est in facie anteriori supradicte ecclesie fl. 70 auri.

1416, 11. Mart.

26. Erhält 10 Goldgulden für zwei Marmorfiguren an dem Glockenthurm Opera: Donato N. B. B. intagliatori pro parte solutionis duarum figurarum quas facere debet de marmore pro ponendo in campanili flor. 10 auri.

1416, 16. Jun.

27. Erhält mit Brunelleschi die Bezahlung für eine steinerne, bleibekleidete Figur, ein Modell für mehrere, die auf den Sprünge der Tribune aufgestellt werden sollen. Opera. Ces. Guasti, la cupola di S. Maria del Fiore.

1416, 6. Jul. -- 20. Aug.

28. Arbeitet mit mehreren Schülern an dem marmornen David, welcher im Palast der Signori aufgestellt wird. Opera: Predicti operarii servatis servandis absentibus tamen Laurentio Tomasi Baronci et Andrea Nicolai de Giugnis eorum collegis considerato quodam bullectino eis transmissio per magistros dominos priores artium et vexilliferum iustitie, populi et communis de presenti mense Julii in quo continetur quod dicti operarii teneantur mittere ad palatium et in palatio dictorum dominorum quandam figuram marmoream David existentem in dicta opera omnibus sumptibus et expensis dicte opere omni et delatione postpositis de quo quidem bullectino apparet manu S. Ricciardi Pieri notarii dictorum dominorum et vexilliferi sub die 1. Julii presentis 1416 indictione nona volentes parere mandatis dictorum dominorum sic etiam de conscientia consulum artis lane quibus dicti operarii dixerunt fuisse notitiam de dicto bullectino, omni modo via et iure quibus magis et melius potuerunt, providerunt ordinauerunt et deliberaverunt, quod Johannes caput-magister et Franciscus de Manellis provisor dicte opere possint eisque liceat ac etiam teneantur et debeant licite et impune mittere ad palatium et in palatio predicto dictam figuram marmoream ad hoc ut plenario observent dicta mandata, dictorum dominorum priorum et vexilliferi.

1416, 20. Aug.

29. Bekommt fünf Goldgulden für die Aufstellung der vorgenannten Davidfigur. Opera: Donato N. B. intagliatori pro pluribus diebus quibus stetit una cum aliis eius discipulis in aptando et perficiendo figuram David que destinata fuit per dictos operarios in palatium dominorum priorum artium precepto dictorum dominorum fl. 5 auri.

1418, 28. Jun. — 18. Dec.

30. Arbeitet an einer Figur für die Domopera. Opera vom 28. Jun., 1. Sept.; ibid. die 19. Oct. 1418: Donatum N. B. B. intagliatorem marmoris debere capere et habere a dicta opera pro una figura per eum sculta seu intagliata pro opera que vocatur et est ad similitudinem . . . fehlt . . . flor. centum auri de qua tamen summa detrahi debet omnis quantitas per eum supra dicta figura a dicta opera . . . habita. (Die Worte „que vocatur et est ad similitudinem“ deuten darauf hin, dass hier von einer jener Statuen die Rede ist, welche eine biblische Person und zugleich die Porträtfigur irgend eines Zeitgenossen darstellen, also etwa Giovanni di Barduccio Cherichini oder Francesco Soderini.)

1418, 8. Dec.

31. Erhält 45 Gulden als Restzahlung für die genannte Figur, die im Ganzen auf 100 Gulden geschätzt wird. Opera: Donato N. B. B. quos recipere debet ab opera pro resto pretii unius figure marmoree per eum sculte seu intagliate pro opera estimate in totum flor. centum auri pro dicto resto fl. quadraginta quinque auri.

1418, 23. Dec.

32. Erhält 30 Goldgulden als Anzahlung für eine neue Marmorfigur. Opera: Donato N. B. B. intagliatori pro parte solutionis unius figure marmoree quam intagliat pro opera fl. 30 auri.

1419, 11. Oct.

33. Bekommt 25 Gulden für eine Marmorfigur der Domopera. Opera: Donato N. B. B. intagliatori in mutuum supra una figura quam facit seu intagliat pro opera marmoream fl. 25 auri.

1419, 29. Dec.

34. Erhält mit Brunelleschi und Giovanni d'Antonio di Bancho 45 Gulden für ein gemauertes Modell der Domkuppel, das sie gemeinsam gearbeitet hatten. Ces. Guasti, la cupola di S. Maria del Fiore, p. 25, Nr. 43.

c. 1420.

35. Modellirt die Seraphimköpfe am Fries der Vorhalle zur Capelle Pazzi in S. Croce, mit deren Bau Brunelleschi von Andrea de' Pazzi beauftragt wird. (Donatello stellt auch Wappen der Pazzi dafür her, wie sich ein solches auch an der Ecke des Palazzo Pazzi befindet und andere im Hause der Grafen Lorenzo, Francesco, Clemente Pazzi waren. In deren Garten war ein Brunnen und ein ornamentirtes Steinportal von seiner Hand. Das Haus stand in der Via dell' Oriuolo an der Stelle der jetzigen Nationalbank, von dem kürzlich verstorbenen Architekten A. Cipolla. Den Sturz jenes Portals mit wappenhaltenden Genien hatte Cipolla im Gange seines Hauses zu Florenz (Borgo degli Albizzi 21) einmauern lassen. Der Brunnen ist vermuthlich derjenige, der jetzt im Hofe des National-Museums steht. Ein rundes Becken mit Pfeifen

ruht auf einem schön ornamentirten Fuss mit Ranken und Putten). Vasari III, p. 224, 253. Fontani, Viaggio pittorico. Richa, le chiese di Firenze. Albertini, memoriale. Bocchi e Cinelli, Bellezze di Firenze.

1420, 9. Jan.

36. Erhält 5 Gulden für einen Sandsteinlöwen, der auf einer Treppenballustrade im Hof der sogenannten Papsteswohnung (d. h. der Wohnung Martin's V.) in S. Maria novella aufgestellt werden soll. Opera: Donato N. B. B. magistro intagli quos recipiat in mutuum pro quodam leone macigni per eum fiendo pro ponendo supra columna scalarum cortilis dicte habitationis pape florenos quinque.

1420, 21. Febr.

37. Erhält für den genannten Löwen weitere 7 Gulden. Opera: Donato N. B. B. pro eius labore et magisterio unius leonis facti super scalis habitationis domini pape pro resto flor. 7 auri

1420, 1. Apr.

38. Erhält einen Gulden für eine Zeichnung und sein Gutachten betreffs der Domkuppel. Guasti, la cupola p. 26, Nr. 46.

1421, 10. Mart.

39. Wird beauftragt, im Verein mit Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, eine Figur für den Glockenthurm herzustellen. Opera: Donatus N. B. B., Johannes Bartoli Rossi sculptores possint eisque liceat unam figuram marmoris ponendam et permanendam in campanile dicte ecclesie et eisdem ad faciendum et sculpendum ipsam figuram locaverunt et concesserunt pro pretio condecienti et . . . secundum consuetudinem hactenus observatam declarando absente dicto Donato et presente et consentiente dicto Johanne.

1421, 30. Mai.

40. Bekömmt mit Bartolo Rossi 20 Gulden als Anzahlung für die bestellte Figur des Abraham mit dem Isaak. Opera: Donatello N. B. B., Nanni Donati (statt Bartoli Rosso) pro parte solutionis unius figure prophete cum uno puero nudo ad pedes quos construere faciunt pro mittendo in campanile flor. 20 auri.

1421, 31. Oct.

41. Uebernimmt die Ausführung einer von Bernardo di Piero Ciuffagni unvollendet gelassenen Figur. — Siehe die Regesten Bernardo Ciuffagni's Nr. 15.

1421, 6. Nov.

42. Bekommt mit Bartolo Rosso 95 Gulden als Rest für die auf 125 Gulden geschätzte Figur des Abraham mit Isaak an dem Campanile. Opera: Donato N. B. B., Johanni Bartoli voc. Rosso sculptoribus quos recipere debent pro resto solutionis flor. auri 125 sibi debitorum pro figura Habrame profete cum uno puero ad pedes per eos facta pro mittendo in campanile fl. 95 auri.

1422, 13. Mai.

43. Macht zwei Reliefbüsten von Propheten für das zweite nördliche Domportal. Opera: Donato N. B. B. intagliatori quos recipere debet pro duabus testis sive capitibus prophetarum per eum factis et scultis et positis in storiā factam per Johannem Antonii Banchi super ianua dicte ecclesie flor. 6 auri.

1422, 1. Oct.

44. Hat vier Marmorfiguren für den Campanile vollendet. Opera: Item intellecto qualiter quatuor figure marmoris constructe fuere pro ipsas ponendo in campanile dicte ecclesie quo nondum posite sunt videlicet in opera existunt deliberaverunt quod caputmagister opere prelibate ipsas figuras sumptibus dicte opere poni et ordinari faciat in facie campanilis predicti in locis propterea ordinatis quam citius potest.

1423, 10. Febr.

45. D. als Bildhauer, Holzbildhauer und Erzgiesser wird mit dem Gusse einer Statue des h. Johannes in Erz zur Bekrönung des Taufbeckens von Orvieto betraut. (Diese Statuette ist verschwunden und hat einer schlechten marmornen Platz gemacht. Das bezügliche Document deutet an, dass sich Donatello durch mehrere Holzstatuen eben einen Namen gemacht hatte, dass also der Christus und die Magdalena um diese Zeit entstanden sein müssen. Ebenso hat er sich bereits in allen Zweigen der Erzgiesserei bethätigt.) Della Valle, stor. del duomo d' Orvieto, p. 299.

1423, 9. Mart.

46. Bekommt 20 Goldgulden für eine Marmorfigur am Campanile. Opera Donato N. B. B. intagliatori pro parte denari supra certa figura quam ipse ad presens laborat marmi albi pro mittendo in campanile in totum flor. auri 20.

1423, 19. Apr.

47. Wird bezahlt für den Guss seines Johannes in Orvieto. Luzi, stor. del duomo d' Orvieto.

1423.

48. Soll einen solchen auch für das Baptisterium von Ancona gegossen haben. Ricci, le belle arti nella marcha d' Ancona.

1423.

49. Auftrag für den S. Johannes von Bronze in Siena.

1423, 16. Aug.

50. Erhält 25 Gulden für eine Marmorfigur, an der er noch arbeitet. Opera: Donato N. B. B. intagliatori pro parte unius figure quam ipse conduit pro mittendo in notario fl. auri 25.

1425.

51. Michelozzo, bisheriger Gehilfe Ghiberti's, an dessen S. Matthäus er geholfen, tritt als Gehilfe zu Donatello über, dem er besonders im Erzguss gute Dienste leistet. Ghiberti's Brief an G. Turini, in Milanesi, documenti dell' arte Senese II, Nr. 85, 1. Gaye, carteggio I. p. 117.

1425, 25. Mai.

52. Bekommt 18 Gulden für eine Marmorfigur am Campanile. Opera: Donato N. B. B. de Florentia intagliatori figurarum pro parte solutionis denariorum quos tenetur habere et recipere a prefata opera pro quadam figura marmoris factam per eum pro apponendo eam in campanile prout apparet in libro opere signato A florenos auri decemotto.

1425, 1. Jun.

53. Wird mit einer weiteren Marmorfigur für die Vorderseite des Campanile beauftragt. Opera: Item simili modo et forma deliberaverunt quod non obstante alia deliberatione facta per dicta eorum prefata officia Donatus Niccolai magister intagli potuerit facere quandam figuram per eum ad presens factam pro ipsam apponendo in facie campanilis et quod operarii dicte opere possint pro dicta figura stantiare illam quantitatem pecunie quam eisdem videbitur fore condecemtem et quam comerarius dicte opere solvet sine aliquo eorum preiudicio et damno.

1426.

54. Wird von Cosimo de Medici mit 47 Gulden für mehrere Marmorarbeiten bezahlt. Docum. der Familie Medici, Centralarchiv, C. XXXIII. S. Anhang III, Documente.

1426.

55. Stellt in Siena die Marmor-Grabplatte des Bischofs von Grosseto, Pecci, her. Grabinschrift.

1426, 18. Mart.

56. Bekommt 77 Gulden als Nachzahlung für die vorgenannte Marmorfigur. Opera: Item deliberaverunt pro parte et pro mercede et labore prefata opera teneatur et debeat in totum dare solvere et paghare Donatello Niccolai aurifici seu magistro intagli populi S. Jacobi supra Arnum de Florentia flor. auri nonagintaquinque de quadam figura marmorea nuper facta in prefata opera dicte opere scomputando in dicta summa illam pecuniam quam mutuo habuit de prefata opera pro faciendo figuram predictam.

1427.

57. Macht Donatello zusammen mit Michelozzo ein Bronzerelief für den Taufbrunnen im Baptisterium von Siena, auf welchem die Scene dargestellt ist, wie der Kopf des Johannes d. T. vor die Tafel des Königs Herodes gebracht wird. (Dieses Relief war Anfangs dem Jacopo della Guercia in Auftrag gegeben und hernach an Donatello übertragen worden.) Milanesi, arte Senese II, Nr. 94. Gaye, carteggio I. p. 117.

1427.

58. Giesst mit Michelozzo zusammen eine Bronzebüste des h. Rossore für die frati umiliati im Kloster Ognisanti. Denunzia de' beni, Gaye, carteggio I. a. a. O., theilweise übersehen. Vergl. Anhang III. Doc.

1427.

59. Arbeitet mit Michelozzo noch am Grabe Johann's XXIII., das er 1420 begonnen hatte und das im Baptisterium von Florenz zu stehen kommt.

Gaye, a. a. O. und das Testament des Coscia in *archivio stor. italiano* tom. IV.

1427.

60. Arbeitet mit Michelozzo in Pisa am Grabe des Cardinals Rinaldo Braccacci, welches sich in S. Angelo a Nilo zu Neapel befindet.

1427—1429.

61. Arbeitet mit Michelozzo am Grabmal des Gelehrten Bartolommeo Aragazzi, von welchem jetzt Bruchstücke im Dom von Montepulciano zerstreut sind. Michelozzo's *denunzia de' beni*, Gaye, carteggio I. p. 117. Leon. Bruni Aretini *epistolae*, edit. Mehus, 1741, II., p. 45. *Biografia universale* tom. XV.

1428, April.

62. Stellt nackte, vergoldete Kinder von Bronze zur Bekrönung des Sacramentshäuschens über der Taufschale, sowie die Bronce thüre zu demselben im Baptisterium von Siena her. *Milanesi, arte Senese*.

1428.

63. D. und Michelozzo stellen die Marmorkanzel der Madonna della Cintola mit Reliefs von tanzenden Kindern an der Aussenseite des Domes von Prato her. *Ballanzi, descrizione del duomo di Prato* 1846. *Archivio stor. ital. Ser. III, tom. I., Albertini. Memoriale*.

1428.

64. D. arbeitet das Grabmal für Giovanni di Bicci de' Medici in der Sacristei von S. Lorenzo.

1430.

65. Donatello, Brunellesco, Ghiberti und Michelozzo stehen als Ingenieure bei der florentinischen Armee, welche Lucca belagert. Sie versuchen die Stadt zu überschwemmen, es gelingt ihnen aber nicht. *Ammirato, storie Fiorentine*. Machiavelli, *stor. fior. Deliberazione dei 10 di balia sotto il 29. Aprile 1430. Magliabecchiana* p. II., c. 110.

1430.

66. Donatello hat noch Forderungen in Siena, befindet sich in Florenz. *Denunzia de beni 1430, Gaye carteggio* I. p. 122.

1432.

67. D. macht den Festapparat zur Krönung Kaiser Sigismund's in Rom. *Vasari* III. p. 263.

1432.

68. Arbeitet in Rom die Marmorgrabplatte des apostolischen Schreibers Giov. Crivelli für Aracoeli. Inschrift der Grabplatte, *Vasari a. a. O., Note 8 Storia della chiesa e conventi d'Araceli, del S. Francesco Casimiro de Minori*.

1433, 18. Aug.

69. Donatello's Bursche, Pagno di Lapo, erhält von den Operai und Consiglieri des Domes von Siena den Rest der Bezahlung für die vergol-

deten Figuren am Taufbecken. Was das Sacramentsthürchen betrifft, so ist es nicht zu ihrer Zufriedenheit ausgefallen, wesshalb Donatello nur einen Theil der Bezahlung dafür, sowie das Thürchen selbst erhält. Statt dessen kam eines vom Sieneser Goldschmied Giovanni Turini hin. Rumohr, ital. Forschungen Bd. II, 359. Docum. aus dem Archivio dell' opera del duomo di Siena, Libro E. 5.

1433, Nov.

70. D. arbeitet an einer Kanzel aus Marmor für den Dom. Opera: Item deliberaverunt, quod caputmagister opere actari faciat fenestram capelle, in qua laborat Donatus Nicolai pergamum marmoris.

1433, 30. Dec.

71. Beschluss der Florentiner Domopera, dass Checho di Andrea Frassetta von Settignano mit seinen Gehilfen aus Carrara einen Marmorblock herbeischaffe, der grösser als für ein Grabmal sei und von der Form und dem Mass, welches S. Brunellesco und Battista d'Antonio, Oberbaumeister, bestimmen werden. Der Block ist für die Kanzel bestimmt, welche Donatello um denselben Preis herstellen soll, wie Lucca della Robbia die seinige. Opera: Prefati operarii existentes collegialiter congregati in loco eorum residentie . . . deliberaverunt atque pretia locaverunt et concesserunt Checho Andree Trassetta de Settignano presenti et persona et sociis suis conducenti ad cavandum et conducendum a cava Carrarie ad operam unum lapidem maiorem lapidibus sepulturarum et eo modo et forma prout dabitur eisdem per misuram et modarium per Filippum S. Brunelleschi et Battistam Antonii caputmag. opere pro pergamo quem actualiter facit Donatus Nicolai magister intagli alias Donatello et duos petios marmoris misuris per prefatos Filippum et Battistam eisdem exhibendis pro illis pretiis quam alias faciebant operarii dicte opere pro tempore existentes pro pergamo quem facit Lucas Simonis della Robbia.

1433.

72. Michelozzo verlässt Donatello's Atelier und geht mit Cosimo de Medici nach Venedig. Vasari, III, p. 272.

1434, 12. Apr.

73. Donatello und Ghiberti haben je eine Zeichnung für ein Rundfenster des Kuppeltambours im Florentiner Dom in Concurrenz gemacht. Der Gegenstand ist die Krönung Mariä durch Christus. Donatello's Zeichnung wird von einer Commission Sachverständiger schöner befunden und vorgezogen. Opera: Prefati operarii congregati in loco eorum residentie prefatis dicte opere utili pagendis servatis servandis attendentes ad duo designa facta ad instantiam opere super imo quorum fieri debet oculus vitrei storie et actus incoronationis Domini nostri Jesu Christi facti eius et matris virginis Marie videlicet unam per Donatum Nicolai et Laurentium Bartoli et ad quedam consilia habita a quam pluribus intelligentibus et magistris v. sacre theologie et a pluribus pictoribus et magistris fenestrarum et oculorum vitrei de decla-

rando et consulendo quale dictorum duorum designorum est pulchrius et honorabilius pro ecclesia et magnificentius tante ecclesie et intellectu per dicta consilia designum factum per dictum Donatum esse melius honorabilius et magnificentius designo facto per dictum Laurentium Bartoli deliberaverunt quod dictum designum factum per dictum Donatum Nicolai oculi vitrei fiendi super oculo existenti supra cappellam S. Zenobii et qui est coram corpore ecclesie veteris fiat et fieri debeat et non secundum designum dicti Laurentii et non possit fieri dictus oculus cum aliquo alio designo nec solvent dumtaxat cum designo dicti Donati Nicolai. Semper, in Mittheil. der k. k. Central-commission XVII, März, April 1872.

1434, 27. Jul.

74. Donatello und Lucca della Robbia sollen Jeder das Modell eines Kopfes von beliebiger Form machen, um darnach in der „gula clausurae cupolae magnae“ einen Kopf herzustellen. Opera: Nobiles viri . . . operarii . . . deliberaverunt, quod Donatus Nicolai aurifex intagli et Lucas Simonis Marci della Robbia quilibet eorum facere teneatur unam testam . . . in formam modelli prout eis et cuilibet eorum videbitur melius et pulchrius predicta opera pro fieri faciendo postea in gula clausure cupole magne in lapidibus dicte gule unam testam seu formam modelli capiendi per eorum officium ex pulcrioribus quas facient pro dicto modello et hoc quantum melius fieri potuerit et expensis ipsius opere.

1434, 12. Aug.

75. Die Operai verkaufen dem Donatello einen Marmorblock für ein Grab. Opera: Item . . . vendiderunt pro sua commoditate Donato Nicolai magistro intagli unam mediam lapidem de marmo albo ad usum sepulture pro eo pretio quo declarabitur per caputmagistrum opere.

1434, 4. Oct.

76. D. erhält 18 Gulden für seine Zeichnung einer Rundscheibe über der Capelle des h. Zenobius. Opera: Liber Quadron. Carta XXXI. Donato di Niccolò maestro d'intaglio de avere a di 4 d'ottobre fior. 18 larghi per uno disegno d'un occhio alla capella di S. Zenobio e quali sono per lui e per Bernardo (di Francesco) e per Pagholo Uccello.

1435, 11. Apr.

77. Der Marmorblock, der für Donatello's Kanzel bestimmt war, aber nicht genügte, soll für die Laterne der Kuppel verwendet werden. Opera: Item deliberaverunt quod caputmagister opere laborari faciat pro plano lanterne magne cupole quandam lapidem conductam ad instantiam Donatelli magistri intagli pro pergamo facit de novo ex eo quod non fuit recipiens pro dicto pergamo et ponatur ad computum conductoris marmoris prefati per provisorem dicte opere.

1435, 26. Apr.

78. Eine Statue des Donatello soll am Glockenthurme aufgestellt werden. Opera: Item deliberaverunt, quod caputmagister opere prefate expensis opere poni faciat figuram Bernardo di Ciuffagnis que est magna et

facta ad instantiam opere in facie anteriori ecclesie maioris florentine et in facie campanilis figuram Donati Niccolai alias Donatelli prout alias fuit designatum.

1436, 14. Mart.

79. Der Provisor der Domopera kann an Cosimo de Medici weissen Marmor bis zu 500 Pfund für den gewöhnlichen Preis verkaufen. (Vielleicht gebrauchte Cosimo denselben für die Marmormedaillons, mit denen Donatello den Hof des Palastes ausschmückte, den Cosimo 1430 durch Michelozzo hatte beginnen lassen und seit seiner triumphirenden Rückkehr nach Florenz mit doppeltem Eifer und Luxus fortführen mochte.) Opera: Prefati operarii congregati ut sibi deliberaverunt, quod provisor opere de marmore opere possit vendere Cosmo Johannis de Medicis usque in libras quingentas marmoris albi pro pretio consueto. Lanni, Vita di Ricc. Riccardi; Gori, Dactyolithek I, CXXVI; Reale Galleria di Firenze illustrata.

1437, 14. Febr.

80. D. soll mit der Ausführung zweier Broncethüren für die beiden neuen Sakristeien im Dom betraut werden. Opera: Provisor dicte opere teneatur et debeat locare Donato Nicolai magistro intagli unam ex duabus sacristiis novis maioris ecclesie florentine de bronzo cum illis pactis modis conditionibus tempore et pretio prout declarabitur per Nicolaum Johannatii de Beliottis et Salitum Jacobi de Risalitis duos ex officio ipsorum operariorum et quidquid circa predictum fuerit factum et dictum Gualdarottius a dictis dominis operariis intelligatur et sit ac si factum fuerit per eorum officium.

1437, 21. Febr.

81. D. soll für diese beiden Broncethüren im Ganzen 1900 Gulden erhalten. Opera: Item commiserunt Nicolao Johannotii de Biliottis et Salito Jacobi de Risalitis duobus ex eorum officio locandi Donato N. B. B. civi Florentino magistro intagli faciendo duas portas de bronzo duabus novis sacristiis cathedralis ecclesie florentine pro pretio in totum flor. 1900 pro eo tempore et cum illis pactis et storiis et modis prout eis videbitur fore utilius et honorabilius pro dicta opera et quidquid fecerint circa predictum intelligatur et sit ac si factum foret per totum eorum officium.

1437, 28. Febr.

82. D. muss die Broncethüren bis zu einer bestimmten Zeit und genau nach dem Modell ausführen, welches in der Audienz der Opera steht. Zur Ueberwachung alles dessen werden zwei von den Operai eigens bestellt. Opera: Item prefati operarii congregati ut simili modo et forma attendentes ad quandam locationem deliberatum per eorum officium debere fieri Donato N. B. B. magistro intagli de faciendo de bronzo duas portas eo modo et forma prout in dicta locatione continetur pro duabus sacristiis maioris ecclesie Florentine infra certum tempus in

eadem locatione indicatum, et considerantes utile fore hinc quosdam qui curam circa predictum habeant de ordinando et providendo quod dicte porte laborentur modo et forma prout apparet per quendam modellum qui stare debeat pro exemplo in audientia dictorum operariorum, idcirco elegerunt in provisos et sollicitatores dictorum portarum donec erunt execute in locis ubi stari debeant: Nicolaum Janotii de Biliottis, Salitum Jacobi de Risalitis duos ad presens ex officio ipsorum operariorum.

1437, 26. Apr.

83. Der Steinhauer Fora kann mit Donatello an den Broncethüren arbeiten, wenn Letzterer die Kosten übernimmt. Opera: Prefati opera deliberaverunt, ut Fora scarpellator opere possit ire ad laborandum cum Donato Nicolai magistro intagli super portis locatis eidem Donato per officium operariorum pro sacristiis novis maioris ecclesie Florentine et postea . . . ad laborandum in opera dummodo laboret cum dicto Donato expensis ipsius Donati.

1437.

84. Cyriacus Anconitanus besucht während seiner Durchreise durch Florenz Donatello in seinem Atelier. Scalamonti, Vita Cyriaci.

1438, 19. Mai.

85. D. erhält 40 Gulden als Theil der Bezahlung für die Marmorkanzel. Opera: Donato N. B. B. magistro intagli flor. auri 40 pro parte solutionis pergami marmoris albi figurati facti ad instantiam opere.

1438, 20. Jun.

86. D. erhält weitere 50 Gulden für die Kanzel. Opera: Donato N. B. B. intagliatori flor. 50 sunt pro parte sui salarii pergami marmoris, quod fit in maiori ecclesia Florentina ad instantiam opere.

1438. 20. Jun.

87. Bevollmächtigung des Domprovisors Gualterotto de Riccialbani dem Donatello den nothwendigen Marmor auszufolgen. Opera: Item modo et forma predictis deliberaverunt et licentiam concesserunt Gualterotto Riccialbani provisorii quod det et dare possit licite et impune Donato Nicolai vocato Donatello intagliatori pro faciendo pergamum quod incepit in ecclesia maiori illam quantitatem marmi et illius qualitatis et prout ei necessarium pro perfectione dicti pergami.

1438, 25. Sept.

88. D. erhält 50 Gulden als Ratenzahlung für die Kanzel. Opera: Donato N. B. B. magistro intagli flor. auri 50 sunt pro parte quam habere debet pro pergamo quod facit in ecclesia maiori.

1438, 15. Oct.

89. D. erhält weitere 150 Gulden für die Kanzel. Op. de duomo: Donato N. B. B. intagliatori flor. auri 150 sunt pro parte sui laboris in per-

fectione et laborerio pergami quod de novo fit in maiori ecclesia florentina.

1438, 3. Oct.

90. D. soll mehr Steine zur Vollendung der Kanzel bekommen. Opera: Prefati operarii deliberaverunt, audito qualiter pergamum quod fit per Donatum N. intagliatorum est prope finem et propterea sibi expedit duo petia marmi dentur usque alias lapides dicto Donato pro faciendo expeditum dicti pergami ut haberent fines dicti laborerii.

1438.

91. D. macht ein Modell von Wachs für einen Altar, den Lucca della Robbia in der Capelle des h. Paulus ausführen soll. Opera.

1438, 15. Dec.

92. D. bekommt neuerdings 50 Gulden für die Kanzel. Opera: Donato N. B. B. intagliatori flor. auri quinquaginta pro parte labererii et sui magisterii pergami, quod fit de novo in maiori ecclesia Florentina.

1439, 5. Febr.

93. D. bekommt 7 Gulden zurück, die er für Marmor ausgelegt hatte. Opera: Donatello N. B. B. flor. 7 auri quos solvit de suis pro emendo certum marmor pro dicta opera.

1439, 12. Oct.

94. D. soll 300 Pfund Bronze erhalten zu einem Kopfe für eine Oeffnung unter seiner Kanzel, wie schon ein ähnlicher Kopf dort ist. Opera: Computentur Donato N. B. B. intagliatori l. 300 bronzi pro quadam testa que debet fieri pergamo per eum facto . . . quadam bucca sive foramine subter dictum pergamum, prout est una alia testa.

1440, 12. Jan.

95. Erhält wiederum 100 Gulden für seine Kanzel. Opera: Donato N. B. B. intagliatori flor. auri 100 pro parte solutionis pergami per eum facti in ecclesia S. Maria del Fiore.

1441.

96. Die Ausführung der Bronce thüren für den Dom wird dem D. entzogen, weil er sie noch nicht angefangen hat. Opera; Rumohr, italienische Forschungen Bd. II, 365.

1442.

97. Alphons von Aragon erobert Neapel. D. soll seine Reiterstatue giessen. Vita anon. di Brunellesco und Anhang III, Docum.

1442—1444.

98. Vermuthlich arbeitet Donatello um diese Zeit in der Sacristei von S. Lorenzo an den Stuckmedaillons der Decke, den Reliefs der Heiligen Cosmus, Damianus, Stephanus und Laurentius, sowie vielleicht an der Büste über der Thür. (Denn in Brunellesco's Vita anonima steht, dass dieser mit den Arbeiten, die Donatello in der Sacristei ausführte, nicht

zufrieden war und sich mit ihm entzweite. Brunellesco starb 1446. Die Broncethüren und die Kanzel, sowie den Brunnen machte, resp. begann Donatello erst in seinen letzten Lebensjahren. Also kann in Brunellesco's Vita anon. nur von jenen Reliefs die Rede sein.)

1444.

99. D. geht nach Padua, wo er bis 1449 an einem Crucifix von Bronze, an den zehn Engeln und vier Historien, an verschiedenen Altären, an den vier Evangelistenzeichen im Chor, sowie fünf bronzenen Heiligenstatuen für S. Antonio arbeitet. Ausserdem arbeitet er an seinem dortigen Hauptwerk, der Reiterstatue des Gattamelata. (Derselbe war am 16. Jänner 1443 gestorben und vielleicht hatten dessen Erben, von Donatello's Reiterbild für König Alphons hörend, ihn nach Padua eingeladen, um ein solches für Gattamelata herzustellen. Vom Staate Venedig war der Auftrag hiezu nicht ausgegangen.) Gonzati, la chiesa di S. Antonio in Padova. Vasari III, p. 256, 257.

1450—1451.

100. D. ist in Mantua, wo er das Grabmal des heil. Anselmus modellirt. Brief des Canonicus Vilelmo Braghirolli von Mantua an G. Milanesi auf Grundlage von Documenten.

1451, 8. Mart.

101. D. in Modena, wo er die Reiterstatue des Borso d' Este von Bronze herstellen soll. Campori, gli artisti negli stati Estensi, p. 185.

1451.

102. In Ferrara gibt er ein Gutachten ab über die Reiterstatue des Borso d' Este von Niccolò di Giovanni Baroncelli und die des Niccolò d' Este von Antonio di Cristofano di Firenze. Gualandi, memorie riguardanti le belle arti. Ser. IV, 35.

1453.

103. Ist D. wieder in Padua und vereinigt sich mit den Erben Gattamelata' über den Preis der Statue, der auf 1650 Goldgulden mit Abzug der Spesen gesetzt wird. Archivio stor. ital. Nuova ser. II, p. 15.

1453, 16. Jan.

104. Während seines Aufenthaltes in Padua wird D. von Modena aus gemahnt die Reiterstatue des Borso d' Este auszuführen. Campori, a. a. O. p. 187

1453, 4. Nov.

105. Der Erzbischof von Zara schreibt an jenen von Treviso um Carton von Donatello zu Fresken-Arabesken in seinem Palaste. (Um diese Zeit hielt sich also D. vermuthlich auch in Venedig auf, wo er den heil. Johannes von Holz in der Capelle der Florentiner in den Frari herstellte. Fernere Arbeiten von ihm in Padua und Venedig werden weiter unten genannt werden.) Guattani, Memorie per le belle arti.

1454.

106. D. verlässt Padua. Milanesi, docum. dell' arte Senese.

1456, 24. Mart.

107. Erinnert von Florenz aus an die Bezahlung seiner Arbeiten in Padua. Fantuzzi, Monum. Ravenn. Tom. V. p. 187.

1457, Sept.

108. Wird von Siena ehrenvoll eingeladen, die Capelle delle grazie zu schmücken und einen Goliath und einen Täufer aus Bronze daselbst herzustellen. Milanesi, a. a. O. Nr. 208.

1457.

109. Er liefert diese Statue in drei Stücken ohne Arme ab. Ibidem. p. 297.

1458.

110. Wird abermals nach Siena eingeladen (scheint also indess fortgewesen zu sein.)

1458, 8. Jul.

111. Soll daselbst einen S. Bernardino von Marmor machen. Archivio dei Ricordi del Camarlingo.

1458—1459.

112. Arbeitet in Siena an Broncethüren. Milanesi a. a. O. Nr. 211.

1458.

113. Wird mehrmals nach Mantua eingeladen, dort das Grabmal des heil. Anselmus zu giessen. Brief des Canonicus Braghirolli an Milanesi.

1459.

114. Poggio Bracciolini stirbt. Vermuthlich macht Donatello um diese Zeit dessen Standbild im Dom, welches ihn als Greis darstellt. Recanati, Vita Poggii Flor. Einleitung. Vita di Pog. Bracciolini dal R. Gugl. Shepherd, e tradotta dal I. Tonelli, Firenze 1825.

1461.

115. Donatello ist wieder in Siena. Milanesi, a. a. O. p. 298.

1461—1466.

116. Arbeitet in Florenz an den Broncethüren in der Sacristei von S. Lorenzo, am Lavamano daselbst, welche nach seinem Tode Verocchio vollendet, entwirft die beiden Kanzeln, welche sein Schüler Bertoldo ausführt. Er macht aus Marmor das Tabernakel an Or San Michele, in welchem Verocchio seine Gruppe des Christus und S. Thomas aufstellt, und arbeitet das Grabmal seines Gönners Cosimo. Cianfagni, la basilica di S. Lorenzo. Vasari, III, 139, 159; Albertini.

1466, 15. Dec.

117. Donatello stirbt. Vasari, III, 266; Moreni, Einleitung zur Vita anon. di S. Brunellesco.

B. REGESTEN ZUR GESCHICHTE DES BERNARDO DI PIERO
DI CIUFFAGNI.

1381.

1. Geburt Ciuffagni's. Portate al Catasto. Quartiere S. Spirito, Gonf. Drago 1457, 3 vol. a. c. 300: D. Bernardo di Piero Ciuffagni ha 76 anni.

1407.

2. C. ist Gehilfe Ghiberti's bei der Arbeit für die zweite Bronce-thüre am Baptisterium zu Florenz. Vasari III, p. 129.

1409, 29. Mai.

3. Erhält von der Dombauleitung den Auftrag zur Herstellung einer Marmorstatue des Evangelisten Matthäus. Opera del duomo: Item locaverunt Bernardo Pieri Bartolomei de Ciuffagnis ad faciendam figuram S. Mattei evangeliste sculpendam de marmo et quod dictus Bernardus satisdet de valuta dicti marmi.

1409, 30. Mai.

4. Sein Vater und der Schwertfeger Bardini übernehmen die Garantie für die bestellte Arbeit. Opera: Pierus Bartolomei Ciuffagni pater dicti Bernardi, populi S. Frediano, Franciscus Bardini spadarius p. s. m nepoti dicti Bernardi pro valuta dicti marmi fidemissi fl. 60.

1409, 27. Jun.

5. Bekommt für eine Prophetenfigur 15 Gulden und für eine Engelsfigur 30 Gulden. Opera Bernardo Pieri de Ciuffagnis pro quadam figura cuiusdam profete unius brachii cum dimidio marmi per eum facte flor. 15 auri. Bernardo predicto pro quadam figura marmi per eum facta unius angeli longitudinis duorum brachiorum flor. 30 auri.

1409, 3. Jul.

6. Bekommt weitere 10 Gulden. Opera: Bernardo P. C. pro parte solutionis figure quam facit flor. 10 auri.

1410, 10. Dec.

7. Bekommt für die Matthäus-Statue 50 Gulden Anzahlung. Opera: Bernardo P. C. intagliatori sive scarpellatori in mutuo pro figura S. Mattei fl. 50 auri.

1415, 18. Mart.

8. Wird mit einer Strafe von 25 Gulden bedroht, wenn er die Matthäus-Figur nicht im kommenden Monat April vollendet habe. Opera: Predicti operarii qui ut supra deliberaverunt quod Bernardus Ciuffagni qui facit figuram S. Mattei teneatur et debeat eam complere per totum mensem Aprilis proxime futurum alias cogatur ad restituendum et dandum camerario opere . . . fl. 25 auri in qua quantitate eum condemnauerunt et quod elapso terminio nisi fecerit recipiatur ac debitor de opera et non elapsit sine ipsorum licentia et deliberatione.

1415, 16. April.

9. Bekommt wieder drei Gulden. Opera: Bernardo P. C. supra figura marmorea S. Mattei quam facit pro dicta opera fl. tres auri.

1415, 18. Oct.

10. Bekommt als Restzahlung für die auf 150 Gulden geschätzte und an der Vorderseite des Domes angebrachte Matthäus-Statue 17 Gulden. Opera: Bernardo P. C. pro resto et integra solutione unius figure marmoris albi S. Mattei quam fecit pro dicta opera et que missa est in facie anteriori ecclesie S. Maria del fiore que in totum fuit appretiata flor. centum quinquaginta auri pro resto predicto florenos decem septem auri.

1415, 9. Oct.

11. Wird mit der Herstellung einer Marmorstatue des Josua für den Campanile beauftragt. Opera: Bernardus P. C. intagliator possit et sibi liceat pro dicta opera facere figuram Josue marmoris albi dictam figuram sibi locaverunt ad faciendum quo Johanni Ambrosii caputmagistro videatur figuram marmoris quam facere debet que est de grossata esse bonam et non nimis magnam vel nimis parvam et seu sibi videtur apta ad ponendum in campanili.

1415, 28. Dec.

12. Bekommt als Anzahlung für den erwähnten Josua 12 Gulden. Opera: Bernardo P. C. intagliatori pro parte solutionis figure Josue marmoris albi quam facere debet pro ponendo in campanili ecclesie S. Maria del fiore flor. 12 auri.

1416, 11. Mart.

13. Bekommt weitere 30 Gulden. Opera: Bernardo P. C. intagliatori pro parte solutionis figure Josue quam facit pro ponendo in campanili flor. 30.

1417, 6. Mart.

14. Sein sämtlicher Besitz wird mit Beschlag belegt, weil er unter Zurücklassung der unvollendeten Figur sich von Florenz entfernt hat (Die Vollendung derselben wird 1420 dem Bartolo Rosso übergeben.) Opera: Item considerato quod Bernardus P. C. habuit pro parte solutionis cuiusdam figure marmoree quam intagliare debebat pro dicta opera flor. 42 auri et quod ipse non laboravit in dicta figura, imo se absentavit a dicta civitate Florentie quod pro dicta summa straccientur et sequestrentur omnia bona dicti Bernardi et si reperitur ipsum dedisse fidemissum pro dicta summa.

1421, 31. Oct.

15. Behufs Entschädigung der Dombauleitung wird Ciuffagni's Arbeit an der unvollendet gelassenen Statue abgeschätzt und er zur Zahlung von fünf Gulden vor Jahresschluss verurtheilt. Opera: Item intellecto Bernardo P. C. absenti sibi locata atque concessa fuit ad . . .

perficiendum unam figuram marmoris cuiusdam profete et per ipsum sibi traditum fuit lapis marmorea ipsumque incepit et in dicta parte laboravit et fecit et postea de civitate Florentie decessit ipsa figura derelicta imperfecta et pro parte solutionis laboris iam in ipso opere missi recepit et habuit flor. auri 42, et qualiter iam fuit ipsa figura seu lapis marmoreus ad perficiendum locata Donato Niccolai Betti Bardi et Johanni Bartoli sculptoribus totalis in suo fuit labor . . . per ipsum missus in dicto laborerio estimatus ad instantiam operariorum dicte opere cum pretio flor. $19\frac{2}{3}$ et non plurium In loco quo dictus Bernardus descriptus est pro debitore dicte opere pro residuo dictorum florenorum 42 de dictis florenis $21\frac{4}{3}$ sibi debitis secundum estimationem factam ponatur et describatur ipsum Bernardum recipere debere pro residuo solutionis sui laboris in dicta figura missi et per operarios predictos sibi Bernardo debiti occasione predicta flor. 15 quod predictus Bernardus descriptus maneat in flor. 5 et non pluribus ad solvendum, eidem Bernardo terminum statuerunt hinc ad annum proximum futurum satisfando de solutione facienda in terminio predicto.

1422, 21. Sept.

16. C. wird mit der Herstellung eines Wasserspeiers in Form eines Knaben, der einen Schlauch drückt, betraut. Opera: Item locaverunt et concesserunt Bernardo C. conducenti ad faciendum et compilandum et ponendum et perficiendum unam buccam seu doccia marmoris albi supra qua sculta sit et facta figura unius pueri cum utre quem stingat et aquam proiciat venientem desuper tertia tribunetta supra qua imponi debuit in terram

1422, 25. Sept.

17. C. erhält den Auftrag zu einem marmornen S. Stephanus für den Giebelknopf der zweiten Nordthüre des Domes. Opera: Bernardo P. C. magistro intagli ad faciendum et perficiendum de marmore albo unam figuram marmoris sub forma et nomine S. Stefani pro ponendo ipsum supra puntone esistenti supra ianua ecclesie S. Marie del fiore que respicit versus ecclesiam fratrum S. Marie de servis.

1422, 11. Dec.

18. Kauft ein Stück Marmor zu einer Cassetta. Opera: Bernardus P. C. scarpellator qui emit resto petii marmoris albi pro fiendo una cassetta et pretium solvit Andre de Giugnis camerario opere.

1423, 2. Jun.

19. Wird aufgefordert, die begonnene Arbeit an dem Wasserspeier in der Domopera fortzusetzen. Opera: Simili modo et forma predictis deliberaverunt quod Bernardus C. magister sculpture veniat in operam ad laborandum supra aquedocciam quam incepit pro ponendo supra sacrestam in maiori cupola.

1423, 2. Sept.

20. Die Dombauleitung macht einen Auftrag an C. für einen S. Laurentius, der über dem nördlichen Domportal hätte sollen aufgestellt werden, rückgängig. Opera: Item deliberaverunt quod Battista Antonii vicecaputmagister poni faciat supra ianuam ubi et per quam itur a Servis unum profetam quid ad presens est in fundo notarii. Et quod certam locationem olim factam Bernardo P. C. de uno S. Laurentio qui poni debebat supra dictam portam in omnibus et per omnia removerunt et annullerunt et quod eidem Bernardo notificetur.

1424, 11. Febr.

21. C. wird mit der Vollendung einer Statue beauftragt, zu welcher Giovanni di Bartolo Rosso schon längst in Carrara den Marmorblock bestellt hatte, aber wegen monatelanger Abwesenheit in Volterra unberührt liess. Opera: Item advertentes ad certam locationem olim factam Johanni Bartoli scultori vocato Rosso de una certa figura pro opera predicta ac et intellecto qualiter dictus Johannes Bartoli non fuit nec est in civitate Florentie videlicet multi menses elapsi sunt quod ipse recessit pro resto debito quem ipse Johannes habuit cum quam pluribus variis et diversis personis in civitate ut dicitur et quod ad presens non potest reverti dicta de causa din et audito et intellecto qualiter dictus Johannes ad presens est et habitat in civitate Vulterranum et in dicta civitate habuit et conduxit ut informati fuerunt in dicta civitate Vulterre certum laborerium pro longo tempore, et multa alia visa et intellecta que videnda et intelligenda fuerunt pro evidenti utilitate dicte opere providerunt ordinaverunt atque deliberaverunt quod dicta figura ut dicitur est Carrarie aut apud marinam dicte Carrarie conducatur et conduci debeat in dicta opera per Bernardum de Ciuffagnis et per dictum Bernardum debet executio mitti et conduci prout et sicut alie conducuntur pro illo pretio et mercede que alias deliberate fuerunt per illos operarios, scilicet formam, modum et estimationem prout per alias figuras solitum est servare. Hec in predictis servatio et appositio quod . . . dicta figura conduci debeat de loco ubi ad presens est, mittatur per fratrem dicti Johannis, et eidem notificetur, quod si dictus Johannes eius frater expendidit aliquos denarios in dicta figura per ipsam et incidendo dicto masso et conduci faciendo ad portum aut ubi est, quod quantitas debeat declarari aut declarari facere, nec non ipsam debeat facere estimari ut dictus Bernardus ipsam possit degrossare et pro minori pondus in opera conducere. Et quod expense declarate . . . declarande et approbate per operarios tunc in officio existentes debeant restitui ad Johannem inquam dictus Bernardus de perfectione dicte figure sit solutus a camerario dicte opere.

1424, 29. Febr.

22. C. bekommt 10 Gulden für die ersten Arbeiten an der genannten Statue. Opera: Bernardo P. de C. scultori flor. auri 10 supra unius

figure per eum conducende ut dicitur esse ad Carrariam vel ad portum pro ipsa degrossanda et conducenda.

1424, 24. Mart.

23. C. erhält für seinen Wasserspeier oberhalb der Sacristei der Familie Bischeri im Ganzen 65 fl. Opera: Bernardo P. C. scultori in dicta opera pro uno spiritello per eum facto pro uno aquidoccio pro ponendo supra sacristia de Bischeris in totum fl. auri 65.

1424, 4. Apr.

24. C. kann die der Dombauleitung schuldigen 5 Gulden durch Arbeit an einer Figur des Nanni Rosso di Frate Bartolo ab verdienen und bekommt noch dazu 10 Gulden. Als eine Mehrzahlung für den Wasserspeier wird ihm überdies ein von ihm früher begonnener Marmorkopf überlassen. Opera: Item declaraverunt, Bernardus P. C. debitor opere ut patet in libro provisoris . . . in flor. auri quinque quod ipse possit dictos florenos auri videlicet excomputare supra certam figuram per eum componendam in dicta opera que fieri debebat per Nannem alias Rosso di frate Bartolo, et in isto iterum non possit aut valeat modo aliquo gravari vel persona donec dictam figuram expediverit et dictos flor. auri in ipsam excomputaverit una cum fl. auri 10 eidem commodatis super figuram predictam. Simili modo operarii predicti attendentes ad certam figuram per eum conditam pro uno aquidoccio, etquidem in veritate tum bene fuit solutus aut remuneratus de suo labore et volentes eidem iustitiam administrare pro complemento ipsius figure dederunt et concesserunt dicto Bernardo unam testam marmi alias per eum conditam que est in notario ecclesie supradicte, libere et impune sine aliquo preiudicio vel gravamine.

1424, 14. Apr.

25. C. darf aus einem vier Braccien langen carrarischen Marmorblock eine Figur machen, wie sie ihm beliebt und möglich scheint. Alle Auslagen sollen ihm ersetzt werden, sowie auch dem Rosso di Frate Bartolo für die Vorarbeiten an einem andern drei Braccien langen Marmorstück in Carrara. Opera: Item simili modo et forma deliberaverunt, Bernardus P. C. possit teneatur et debeat facere de quodam petio marmoris albi quatuor brachiorum per eum conducto a Carraria Florentiam suis expensis ut dicitur unam figuram pro opera ut sibi melius visum fuerit et prout placuerit quam quidem figuram possit laborare ex opera et in et in opera ubi sibi placuerit et quod opera prefata teneatur eidem sottigliare facere expensis opere omnes ferros quos ipse operabitur circa figuram predictam; ac et deliberaverunt, quod quoddam petium marmoris albi misure brachiorum trium usque in quatuor inceptum laborari per Rossum fratris Bartoli Carrarie videlicet in alpibus Carrarie predictae ibidemque ad presens existens teneatur et debeat hinc dicto Rosso et eidem Rosso solvere illud pretium quod constituit dicto Rosso at que reficere eidem Rosso expensas factas de

operibus in dicto petio marmoris per dictum Rossum et ibidem laboratum per dictum Rossum seu per quamcumque aliam personam.

1425, 1. Jun.

26. Die Dombauleitung bestätigt einen durch ihren Notar mit Ciuffagni abgeschlossenen Vertrag. Opera: Item simili modo et forma servatis servandis figuram locatam Bernardo P. de C. per operarios dicte opere et locationem factam eidem Bernardo per prefatos operarios et omnia et singula in dicta locatione contenta de qua quidem locatione constat manu Mei Bartholomaei notarii infrascripti in presenti quaterno a. c. 11 confirmaverunt approbaverunt et emulgaverunt in omnibus rapportis prout in dicta locatione continetur et fit mentio.

1425, 21. Jun.

27. C. bekommt 15 Gulden als Theilzahlung seiner Arbeit an einer Figur für den Campanile. Opera: Bernardo P. de C. intagliatori figurarum fl. auri 15 pro parte solutionis denariorum quos tenetur hinc ab opera pro quadam conductione quam facit de quadam figura marmoris pro campanile prout de dicta conducta apparet in presenti quaterno.

1425, 3. Jul.

28. Für den Ankauf und Transport eines Marmorblocks von Carrara nach Florenz werden ihm 34 Gulden zuerkannt. Opera: Bernardus P. de C. habeat et habere teneatur et debeat ab opera prefata flor. auri 34 pro pretio cuiusdam petii marmoris albi brachiorum quatuor quod dictus Bernardus emit Carrarie et conduci fecit Signiam suis expensis pro faciendo quandam figuram cum hac conditione quod dictus Bernardus teneatur suis expensis conduci facere Florentiam et quod de marmore empto Carrarie et de expensis factis in conducendo ipsam Florentiam habeat solutum dumtaxat fl. auri 34, ut fuit declaratum per capitulum et provisorem dicte opere et dominos electos per eos ad estimandum dictum marmorem ut dictus Bernardus petiit a dictis operariis estimari per prefatos.

1425, 22. Aug.

29. Auftrag von der Wollweberzunft und der Dombauleitung zu einer Figur des Propheten Isaias. Opera: Item simili modo et forma operarii deliberaverunt . . . quod quedam figura locata per consules artis lane civitatis Florentie et operarios prefate opere Bernardo P. de C. prout apparet in libro deliberationum manu Mei notarii vocetur nuncupetur et appelletur et fiat sub similitudinem et effigiem Isaye profete.

1425, 18. Dec.

30. Von den obengenannten 34 Gulden wird im Namen Ciuffagni's durch die Dombauleitung, Stefanus Schafrainolus von Signa, mit 6 Gulden bezahlt für die Ueberführung des Marmorblocks von Pisa nach Signa. Opera: Item deliberaverunt, quod Bernardus P. de C. teneatur et debeat dare et solvere Stefano Schafrainolo de Signa pro quodam petio marmoris brachiorum quatuor per eundem Stefanum conducto a civitate Pisarum usque ad portum Signe computando charichaturam et conductionem in totum fl. auri 6, scomputando de dictis flor. 6,

grossos 8 de argento per dictum Bernardum pro dicta causa solutos dicto Stefano prout apparet in quaterno Michaelis Johannis de Ricci-albanis camerarii tunc et nunc dicte opere, et quod camerarius dicte opere ad instantiam dicti Bernardi teneatur et debeat dare seu solvere dicto Stefano dictam quantitatem de quodam stantiamento florenorum auri 34 facto per prefatos operarios dicto Bernardo pro dicto petio marmoris causa in dicto stantiamento allata.

1427, 12. Febr.

31. Die Dombauleitung gesteht dem C. so viel Bretter, als er zur Ueberdachung einer Marmorfigur braucht und mehrere Hilfsarbeiter zu. Opera: Prefati operarii . . . deliberaverunt, quod provisor dicte opere sine quo preiudicio possit commodare Bernardo de C. dicte ecclesie provisor tot asses quot sufficiant dicto Bernardo pro faciendo quoddam tectum cuiusdam figure marmoree quam facit pro dicta opera et quod expensis opere teneatur mittere unum et plures magistros opere ad faciendum dictum tectum et quod illud ferramentum indigeret, eidem detur et commodetur expensis dicte opere.

1427, 28. Febr.

32. Für eine seiner Statuen wird ein Postament von Macigno bestimmt. Opera: Item deliberaverunt, quod expensis opere fiat una basa macigni pro figura Bernardi C., quam facit pro dicta opera in domo ipsius Bernardi.

1427, 8. Apr.

33. Es werden ihm wiederum Materialien und Gehilfen für seine Arbeiten zugestanden. Opera: Prefati operarii . . . deliberaverunt, quod provisor dicte opere sine quo preiudicio teneatur et debeat ad omnem requisitionem Bernardi P. de C. commodare dicto Bernardo de rebus opere prefate et precipue illis magistris amanovalibus dicte opere qui eidem Bernardo prestant eorum operas in quibus dicto Bernardo placuerit expensis tantum dicti Bernardi . . .

1427, 5. Aug.

34. Es wird bestimmt, dass den Gehilfen C.'s bei der Herrichtung jener Capelle, in welcher seine Statue aufgestellt werden soll, keinerlei Schwierigkeiten zu machen seien. Opera: Prefati operarii . . . deliberaverunt, quod Philippus eorum scribanus super giornatis non possit ponere stropium manovalibus qui in opera prestiterunt auxilium Bernardo P. C. in disgombrando cappellam ubi ponitur eius figura marmorea.

1427, 18. Aug.

35. Die Dombauleitung verpflichtet sich, alle Kosten von Ciuffagni's Arbeit innerhalb ihres Bauplatzes zu tragen, während jener selbst alle Vorauslagen bis zur Ueberführung seiner Statue in die Domopera zu bestreiten habe. Opera: Item simili modo et forma deliberaverunt, quod Bernardus C. teneatur solvere omnes expensas usque ad hostium opere pro figura apportata ad operam et opera omnes expensas factas dicta occasione intus operam.

1429, 22. Jun.

36. C. wird in die Zunft der Steinhauer aufgenommen. *Matricolati all' arte de' maestri di pietra: Bernardo di Piero Ciuffagni intagliatore pro resto sue matricule solvit.*

1429, 20. August.

37. C. bekommt die Erlaubniss, seine Statue auf dem Dombauplatze selbst zu arbeiten. *Opera: Item deliberaverunt, quod Bernardus de C. laborare possit figuram eidem locatam per consules et operarios in opera, tantum eo modo et forma prout eidem concessum fuit per dictum officium.*

1429, 2. Sept.

38. Wegen Mangels an Raum muss er wiederum alle seine Arbeiten in der Domopera einstellen und wird sogar die Zuführung neuen Marmors aus den Brüchen ohne ausdrückliches Geheiss der Bauleitung bei hoher Strafe verboten. *Opera: Item attendentes prefata officia ad quandam locationem seu deliberationem factam per dicta officia tamquam male informata de utilitate et bono et honore prefate opere in favorem Bernardi P. C. aurificis intagli per quam concesse fuerunt due figure marmoree altitudinis quatuor brachiorum ad faciendum prefato Bernardo cum eisdem modis pactis et aliis in quadam alia locatione cuiusdam alterius figure ivtitulate sub nomine Isaia profeta prefato Bernardo facte; et considerantes prefatam operam fieri fecisse quamplures alias figuras que steterunt iamdiu et stant ad presens in occulto quum non haberent locum ubi honorifice stare debeant, quod quidem in maximum dedecus prefate opere redundat. Volentes igitur prefatam operam de predictis minorem lesionem quam eis est possibile pati deliberaverunt quod Bernardus prefatus non possit unam ex dictis figuris sibi concessis ad laborandum per eum inceptam in prefata opera complere nec deinceps supra ea laborare nec ponere super eam scarpellum sine expressa licentia prefatorum consulum et operariorum et quod alia figura sibi ex dictis duabus concessa et locata ad faciendum et nondum eius marmor de cava marmoris tractum non possit trahi de dicta cava nec conduci per aliquem nec prefatum Bernardum trahi facere sine expresse petito consulum et operariorum existentium in concordia ad minus per duas partes dictorum officiorum sub pena libr. 200 cuilibet predicta omnia non servata auferenda et prefata opere applicanda*

1430, 8. Apr.

39. Zur grösseren Bequemlichkeit des C. bei der Arbeit wird ihm eine Capelle ausgeräumt. *Opera: Item quod provisor opere actari et disgombrari faciat capellam in qua est marmor Bernardi de C. pro faciendo commode figuram quandam sibi locatam.*

1430, 21. Apr.

40. Der Vorstand der Dombauleitung wird ermächtigt, einen Zwiespalt zwischen Bertino Pieri de Settignano und Ciuffagni wegen gewisser Werkzeuge, welche Letzterer dem Bertino zur Arbeit überliess, zu untersuchen. Opera: Item deliberaverunt, quod Battista caputmagister opere actari teneatur et debeat differentiam existentem inter Bertinum Pieri de Septignano ex una parte et Bernardum P. C. ex parte alia de certis modanis datis per dictum Bernardum dicto Bertino quum dominus Bertinus degrossavit figuram marmoream quam facit ad presens et quicquid fecerit intelligatur factum per eorum officium.

1430, 16. Jun.

41. Dem C. werden als Entschädigung für seine durch Bertino verlorenen Werkzeuge 20 Silbergroschen zugesprochen. Opera: Item deliberaverunt, quod camerarius opere teneatur solvere de dictis florenis rentis ad instantiam dicti officii Bertino Pieri de Septignano conductori marmoris opere grossos 20 argenteos Bernardo P. C. pro emendatione certorum modanorum perditorum per dictum Bertinum de dicto Bernardo, et residuum usque in quantitatem dictorum trium florenorum solvere teneatur prefato Bertino tanquam vero domino dicte pecunie eidem stantiate commisse ad exitum.

1433, 3. Jul.

42. Es wird der Auftrag ertheilt, eine der Chorcapellen für Aufstellung der Jesaias-Statue von C. herzurichten. Opera: Operai . . . commiserunt prefatis Stefano et Michaeli poni faciendi quandam figuram novam Isaiam factam per Bernardum P. C. in illis locis prout eis videbitur et placebit ad hoc ut cappella, in qua ad presens, desgombretur et in ea fiat volta subterranea prout facte fuerunt aliis cappellis et quicquid circa predictum fecerunt intelligatur factum per eorum officium.

1433, 7. Jul.

43. Die Jesaias-Statue des C. wird als eine ungenügende Arbeit befunden und ihm die Vollendung derselben untersagt. Operai: Item deliberaverunt quod Bernardus P. C. supra figura marmorea supra qua ad presens laborat non possit supra ea laborare nisi primo et ante omnia deliberentur per eorum officium, attento quod male et inepte ipsam laboravit.

1435, 26. Apr.

44. Seine Davidstatue wird an der vordern Domseite aufgestellt. Siehe Regesten Donatello's, Nr. 78.

1435, 10. Mai.

45. C. wird beauftragt, seiner Statue des David binnen 15 Tagen eine Marmorkrone aufzusetzen. Opera: Item deliberaverunt, quod fiat preceptum Bernardo de C. quod infra 15 dies proxime futuros ponere debeat certam coronam marmoris supra capite cuiusdam figure marmoris nove

David per eum facte et posite in facie anteriori ecclesie maioris alias suis expensis apponatur.

1435, 25. Aug.

46. Eine Marmorfigur Ciuffagni's wird durch Sachverständige auf 180 Gulden geschätzt und ihm dieses Geld, so weit er es nicht im Voraus bezogen hatte, angewiesen. Opera: Item simili modo et formo estimaverunt et estimari fecerunt figuram marmoris factam per Bernardum P. de C. florenis centum octoginta et deliberaverunt atque stantiaverunt quod camerarius opere de pecunia opere solvere eidem teneatur omnem quantitatem pecunie et florenorum quam dicto Bernardo restat hinc ad rationem estimationis prefate dictorum centum octoginta florenorum, et hoc visis est estimatis quam pluribus estimatoribus factis per quamplures intelligentes habitos supra his et habitis pluribus informationibus atque pluribus in predicta arte eruditis.

1450.

47. C. arbeitet in Rimini das Grabmal Sigismondo's Malatesta und dessen Geliebten Isotta degli Atti. Vasari III, 61.

1457.

48. Ciuffagni's Tod. (Nach einer handschriftlichen Notiz bei der Stelle im Katasterbuch, welche im Regest Nr. 1 citirt ist.)

1479, Mai.

49. Sein Sohn Ugucione stirbt im Hospital. Archiv von S. Maria nuova: Ugucione di Bernardo di Piero Ciuffagni cherico . . . si commette e muore nello spedale di maggio 1479.

C. REGESTEN ZUR GESCHICHTE ANTONIO'S UND GIOVANNI'S DI BANCO.

1372, 30. Oct.

1. Antonio di Banco wird in die Zunft der Steinhauer aufgenommen. L. m. art. mag. lap. 1350—1518. Antonius Banchi Falchi magister populi S. Ambrosii de Florentia de novo iuravit et se submisit.

1394, 14. Dec.

2. Bekommt er eine Bezahlung für kleinere Steinmetz-Arbeiten, Cornischen etc. am Dom. Opera.

1395, 19. Jan.

3. Desgleichen.

1395, 9. Dec.

4. Desgleichen.

1398, 1. Apr.

5. Desgleichen.

1405, 2. Feb.

6. Giovanni, des Antonio Sohn, wird in die Zunft der Steinhauer aufgenommen. Matric. all' arte della pietra: Giovanni d'Antonio di Banco matricolato a 2 di Febr. del 1405 era del popolo di S. Ambrogio di Firenze, console nel 1416.

1406, 26. Febr.

7. Abermals eine kleine Bezahlung. Opera.

1407, 13. Sept.

8. Antonio und sein Sohn werden für Holzarbeiten, vielleicht Herstellung von Gerüsten bezahlt. Opera: Item Antonio Banchi et Johanni Antonii et eorum sociis in mutuo supra conducto ipsorum lignamine.

1407, 31. Dec.

9. Antonio und Giovanni erhalten die Bezahlung für verschiedene Bildhauer-Arbeiten an dem zweiten nördlichen Domportal, und zwar:
 a) 10 Gulden für jeden Braccio einer Cornische mit Blattwerk.
 b) 10 Gulden für jeden Braccio eines Frieses mit Engelfiguren und dazwischen Blattwerk mit Putten. c) 6 Gulden für jeden Braccio einer gewundenen Säule mit kleinen Mandorlen und einer sculptirten Cornische. d) 4 Gulden für jeden Braccio einer ähnlichen Arbeit. Opera: Antonio Banchi lastraiuolo et Johanni eius filio quos habere debent dicta die flor. 10 auri. Item dicto Antonio et Johanni dicta die pro brachiis unius petii cornicis affogliate marmi que vadit sub columna secunda archi qui vadit supra ianua que est coram capsettarios que ianua obviat versus ecclesiam servorum de Florentia. Item dicto Antonio et Johanni pro brachiis unius petii fregii sguanciati quod sequitur instar columna in quo intercissi compassi angelorum cum cartis in manibus et ab uno angelo ad alium sunt fogliami cum figuris intus inter dictos fogliamos ad rationem flor. 10 pro quolibet brachio misurato et compensato pro dicto arco ianue que vadit versus ecclesiam servorum. Item dicto Antonio et Johanni eius filio pro brachiis unius petii colonne involute cum mandorlis commissis intus cum una cornice fogliata iuxta et in medio cum mandorlis intus rosette comisse ad rationem flor. 6 auri pro quolibet brachio pro predicta ianua Item dicto Antonio et Johanni eius filio pro brachiis . . . unius petii colonne involute que sequitur iuxta illis mediis angiolettis habens in detta columna fogliettas commissas circa nigri cum cornicibus intus fogliamis circa dictam iannuam existentem versus ecclesiam servorum ad rationem flor. 4 pro quolibet brachio supradictorum petiorum.

1408, 12. Jan.

10. Antonio und Giovanni bekommen abermals 25 Gulden für Arbeiten an der Domthüre. Opera: Item simili modo et forma stantiaverunt Antonio B. lastraiuolo et eius filio fl. 25 auri in mutuo de laborerio ecclesie dicte ianue.

1408, 20. Feb.

11. Giovanni hat den Auftrag, eine marmorne Prophetenstatue auszuführen
Siehe Regesten Donatello's Nr. 7.

1408, 12. Dec.

12. Giovanni soll im Wettstreit mit Donatello und Niccolò d'Arezzo den Evangelisten Lucas für die Domfaçade machen. Siehe Regesten zu Donatello Nr. 13.

1409, 3. Feb.

13. Antonio erhält 16 Gulden als Restzahlung für seine Arbeiten an der Domthüre. Opera: Antonio B. scarpellatori fl. 16 . . . pro resto laborerio porte per quam itur versus ecclesiam fratrum servorum.

1410, 12. Jun.

14. Giovanni erhält als Anzahlung für seinen S. Lucas 40 Gulden. Opera: Johanni Antonii B. intagliatori figurarum pro parte solutionis cuiusdam figure quam facit de S. Luca evangelista fl. 40 auri.

1410, 31. Oct.

15. Giovanni bekommt weitere 25 Gulden. Opera: Johannes Antonii B. pro figura S. Luce flor. 25 auri.

1414, 11. Apr.

16. Antonio ist Caputmagister des Dombaues. Opera: Antonio B. capitimagistro dicte opere

1414, 9. Jun.

17. Giovanni wird mit der Herstellung des sculptirten Bogens über dem Domportal beauftragt. Opera: Item predicti operarii locaverunt Johanni Antonii B. unum frontonem supra ianua cathedralis ecclesie S. Marie del fiore per quam itur ad ecclesiam fratrum de servis et seu ad faciendum omne laborerium ad arcum dictum frontonem faciendum pro eo videlicet salario et pretio fiendo per estimatores eligendos per operarios dicte opere.

1415, 28. Mai.

18. Giovanni erhält für sechs Figuren oberhalb des Domportals 30 Gulden. Opera: Johanni Antonii B. supra certis figuris et laborerio, quas et quod facit et facere debet supra portam S. Marie del fiore predicta, que est versus et per quam itur versus Annuntiatam de servis fl. 30 auri.

1418, 28. Jun.

19. Er bekommt für dieselbe Arbeit weitere 20 Gulden. Opera: Joanni Antonii B. lastraiuolo et intagliatori marmoris quos accipere debet ab opera super figuris per eum intagliatis pro opera pro ponendo super portam S. M. del fiore versus Mariam servorum fl. 20 auri.

1408, 11. Dec.

20. Für diese Arbeit werden an den Vater Antonio 80 Gulden ausgezahlt. Opera: Antonio B. lastraiuolo pro pretio figure marmoree facte per Johannem eius filium in totum flor. octoginta auri.

1418, 12. Oct.

21. Als Restzahlung für besagte sechs Figuren erhält er noch 50 Gulden. Opera: Johanni A. B. intagliatori marmoris in mutuum super sex figuris marmoris quas intagliavit pro opera pro ponendo supra portam S. M. del fiore versus ecclesiam servorum in totum flor. quinquaginta auri.

1418, 23. Dec.

22. G. hat einen neuen Auftrag auf Figuren für das Domportal und bekommt als Theilzahlung dafür 40 Gulden. Opera: Johanni A. B. intagliatori marmoris pro parte solutionis figurarum de marmore quas intagliat pro opera pro ponendo super portam S. M. del fiore versus ecclesiam servorum fl. 40 auri.

1419, 11. Mai.

23. G. erhält für zwei Wappenschilde mit den Zeichen der Wollweberzunft, bestimmt für die sogenannte Papstwohnung bei S. M. Novella 14 Pfund. Opera: Johanni A. B. intagliatori lapidum quos recipere debet ab opera pro duobus compassis per eum factis opere et in eis scultis signis artis lane pro ponendo et murando in muro sale magne habitationis pape in S. M. Novella ex latere chiostris in totum libras quatuordecim.

1419, 31. Mai.

24. G. bekommt wieder 20 Gulden für seine Figuren zum Domportal. Opera: Johanni A. B. intagliatori marmoris in mutuum super figuras de marmore quos intagliat et seu facit pro opera pro ponendo supra portam qua itur ad S. M. servorum.

1419, 11. Oct.

25. G. bekommt weitere 30 Gulden. Opera: Johanni A. B. intagliatori in mutuum supra pluribus figuris marmoreis quas facit et intagliat opere pro ponendo supra porta ecclesie S. M. del fiore . . . flor. 30 auri.

1419, 29. Dec.

26. Arbeitet mit Brunellesco und Donatello an einem gemauerten Modell der Domkuppel. Siehe Regesten Donatello's Nr. 26.

1420, 21. Febr.

27. Arbeitet an seinem Relief mit der Geschichte Mariae für das Domportal und bekommt als Theilzahlung darauf 80 Gulden. Opera: Johanni A. B. magistro intagli pro parte solutionis magisterii storie virginis Marie ponende super ianuam S. Reparate que est versus ecclesiam servorum flor. octoginta.

1421, 12. Febr.

28. Giovanni ist bereits gestorben. Seine Arbeit an den unvollendet gebliebenen Reliefs mit der Geschichte der Jungfrau soll abgeschätzt werden. Opera: Item intellecto qualiter Johannes A. B. scultor qui ad sculpendum conduxerat ab ipsa opera certam istoriam beate virginis Marie defunctus et ipsa istoria imperfecta derelicta deliberaverunt quod ipsa istoria videlicet eius opus usque in presentem diem factum estimetur servatis solemnitatibus consuetis.

1421, 17. Sept.

29. G. hatte noch Forderungen für Cornischen mit Blattwerk und anderen Arbeiten, wofür seinen Erben von der Dombauleitung 326²/₃ Gulden gutgeschrieben werden. Opera: Johannes A. B. scultor fuit et ordinavit cornices, fregia et fogliamina facta pro storia Annunziate et de ipsius laborerii denaro sibi nondum fuisse integre satisfactum, et volentes quod sibi satisfiat prout iuris ordo postulat servatis servandis ut supra deliberaverunt atque commiserunt Battiste Antonii capitimagistro dicte opere estimandi ipsum laborerium per eum factum quod estimatio referenda eorum officio ut inde debita satisfactio fieri possit et quod ipse Johannes describatur in creditorem dicte opere in flor. 326²/₃.

1422, 14. Jan.

30. Das Relief Giovanni's wird im Spitzgiebel über dem Domportal aufgestellt und werden ihm dafür 800 Pfund zugeschrieben. Opera: Item quod quedam storia fogliaminis sculta facta per Johannem A. B. muretur supra porta dicte ecclesie que est versus ecclesiam S. M. de servis; item quod Johannes A. B. predictus pro eius laborerio et pretio sibi debito pro istoria predicta describatur creditor dicte opere in libris octingentis una . . . pro provisione dicte opere in libris prelibate opere licite et impune.

1422, 21. Apr.

31. Giovanni's Erben erhalten als Restzahlung für das Relief 567 Pfund. Opera: Johanni A. B. intagliatori pro resto solutionis sibi fiende de istoria marmoris sculte et intagliate cum figura beate virginis Marie supra ianua Annunciate libras quingentum sexaginta septem.

D. REGESTEN ZUR GESCHICHTE DES GIOVANNI BARTOLO, GENANNT ROSSO.

1419, 12. Jul.

1. Giovanni Bartolo, genannt il Rosso, aus dem Bezirke S. Pierro maggiore in Florenz, wird mit der Ausführung einer Marmorfigur beauftragt, unter der Bedingung, den Marmor zu ersetzen, wenn die Statue nicht befriedigend ausfalle. (Johanes B. intagliator populi S. Petri maioris de Florentia steht in einer Note der Domopera vom 28. April

1421.) Opera: Locaverunt Johanni Bartoli voc. Rosso intagliatori marmoris unam figuram marmoream ad intagliandum et laborandum in dicta opera pro pretio et salario fiendo ad hoc quod ipse fideiubeat de restituendo opere marmum sibi tradendum pro intagliando dictam figuram in casu quo non conduceret dictam figuram vel ipsam talem faceret quam non acceptarent.

1419, 31. Jul.

2. Der vorstehende Vertrag wird durch einen Revers des Bartolo bekräftigt. Opera: Johannes B. voc. Rossus intagliator marmoris constitutus personaliter coram Laurentio Pauli notario promisit et sollemniter convenit cum eodem Laurentio pro dicta opera incipere seu facere et intagliare figuram sibi locatam ita quod acceptabitur ab operariis et in casu quo non acceptaretur emendare et restituere opere pretium dicti marmoris ad deliberationem operariorum.

1419, 1. Aug.

3. Dem G. Bartolo wird gestattet, die erwähnte Figur aus zwei Stücken zu machen, nämlich Kopf und Hals aus einem, und das Uebrige aus einem zweiten. Opera: Johannes B. voc. R. intagliator possit facere et intagliare figuram sibi locatam per operam in duobus petiis marmoris videlicet in uno petio caput cum collo et in alio petio residuum.

1419, 17. Oct.

4. G. Bartolo bekommt als Theilzahlung für seine Arbeit 20 Gulden. Opera: Johanni B. intagliatori voc. Rosso in mutuum supra una figura marmorea quam facit pro opera flor. 20 auri.

1420, 9. Jan.

5. Er bekommt abermals 15 Gulden. Opera: Johannis B. voc. R. qui fecit quandam imaginem sive figuram marmoris ponendam in facie anteriori ecclesie predicte pro parte solutionis sibi fiende de dicto laborio et exercitio sibi debito fl. 15 auri.

1420, 15. Mart.

6. Seine Marmorfigur wird auf 78 Gulden geschätzt und er bekommt als Restzahlung noch 43 Gulden. Opera: Johanni B. . . . intagliatori pro resto magisterii et manufacture et remunerationis seu laboris et exercitii unius figure marmoris per eum facte et finite de presente mense Martii, que in totum fuit taxata flor. 78 flor. quadraginta tres.

1420, 16. Apr.

7. Er übernimmt die Vollendung einer von Ciuffagni unfertig belassenen Statue gegen eine Bezahlung von 95 Gulden. Opera: Quedam figura marmoris olim incepta per Bernardum di Piero Ciuffagni intagliatorem et non completa fuit, per Johannem B. voc. R. intagliatorem compleatur pro vigore commissionis sibi facte per eorum in officio provisos oficiales volentes sibi de sua mercede provideri ipsam figuram estimaverunt et appretiaverunt fore in totum fl. 95 auri.

1421, 10. Mart.

8. Er wird im Verein mit Donatello beauftragt, für den Campanile die Gruppe des Abraham und Isaak auszuführen. Siehe Regesten Donatello's Nr. 39.

1421, 6. Apr.

9. Bekommt als Restzahlung für die auf 95 Gulden geschätzte Statue 52 Gulden. Opera: Johanni B. . . . quos recipere debet pro resto figure . . . marmoris per eum hactenus et usque in presentem inceptam fl. 95 estimationis facte fl. auri 52.

1421, 30. Mai.

10. Siehe das Regest Donatello's Nr. 40.

1421, 31. Oct.

11. Uebernimmt mit Donatello die Vollendung einer von Ciuffagni nicht ausgeführten Statue. Siehe Regesten Ciuffagni's Nr. 15.

1421, 6. Nov.

12. Bekommt mit Donatello 95 Gulden für die Abrahamgruppe am Campanile. Siehe Regesten Donatello's Nr. 42.

1422, 10. Jun.

13. Erhält 15 Gulden für eine Propheten-Statue für den Glockenthurm. Opera: Nanni Bartoli intagliatori voc. R. quos recipiat pro parte solutionis unius figure marmoris mittende in campanile dicte ecclesie fl. 15 aurii.

1422, 22. Sept.

14. Bekommt neuerdings 25 Gulden. Opera: Johanni B. . . . pro parte solutionis cuiusdam figure marmoris per eum ultime facte dicte opere pro mittendo eam in campanile . . . unius prophete flor. auri 25.

1422, 25. Oct.

15. Wird mit einem Wasserspeier in Form eines Knaben, der einen Schlauch drückt, beauftragt. Opera: Johanni B. . . . ad faciendum et perficiendum unam buccam seu docciam marmoris albi cum uno puero suprastringente utrem ex quo aqua exeat pluvis super tertia tribunetta supra qua poni debeat, ad libitum operariorum dicte opere et pretio et mercede sui laboris sibi stantiando et solvendo de pecunia dicte opere de quo et quanto operariis dicte opere . . . existentibus videbitur convenire.

1422, 6. Nov.

16. Er bekommt $28\frac{1}{3}$ Gulden als Restzahlung einer Prophetenstatue für den Glockenthurm. Opera: Johanni Bartoli . . . pro resto solutionis sibi fiende pro figura marmoris videlicet profete per eum ultime facte pro mittendo in campanile dicte ecclesie usque in florenos octoginta tres et tertium florenorum sibi pro totali pretio et solutione hodie per operarios deliberato florenos vigintiocto et tertiam partem alterius floren quod de residuo est sibi integre persolutum.

1422, 14. Dec.

17. Wird neuerdings mit einer Prophetenstatue für den Campanile beauftragt. Opera: Deliberaverunt et locaverunt Johanni Bartoli ad incidendum faciendum perficiendum et complendum unam figuram marmoris albi de marmore opere prelibate que in honorem et figuram unius de profetis quattris fieri poterit ponendam in uno ex tabernaculis campanilis ecclesie prelibate prout posite sunt et stant plures altre de proxime posite et pro pretio et mercede eidem Johanni persolvendo.

1422, 11. Dec.

18. Bekommt 10 Gulden als Theilzahlung für seinen Wasserspeier an der Domkuppel. Opera: Johanni B . . . pro parte solutionis unius aquidocii quod per eum construitur pro ponendo ad cupolam maiorem flor. decem auri.

1423, 30. Mart.

19. Er wird nach Carrara gesandt, dort einen Marmorblock für eine Statue zu brechen und zu behauen. Opera: Johanni . . . flor. auri decem eidem dati pro una figura quam facere debet ad ire Carrariam pro ipsam componendo et degrossando.

1423, 8. Jul.

20. Erhält noch 10 Gulden als Restzahlung für seinen Wasserspeier. Opera: Johanni B. . . pro resto manufacture unius figure que dicitur aquidocio per eum facte et composite in dicta opera pro ipsam ponendo supra sacristie dicte opere in totum fl. auri decem.

1424, 11. Feb.

21. Wegen allzulanger Abwesenheit in Volterra wird ihm der Auftrag zu jener Prophetenfigur entzogen. Siehe Regesten Ciuffagni's Nr. 21 und 24.

1431.

22. Arbeitet das Portal der Kirche S. Niccolò in Tolentino. Vasari, III. 250, Note 3; Ricci, Artisti della Marca d'Ancona I. p. 117 und 134.

III.

BISHER UNGEDRUCKTE BELEGSTELLEN UND DOCUMENTE.

I.

In der Magliabecchiana zu Florenz befindet sich ein Codex (XIII, 89), in welchem eine Sammlung von kurzen Künstlerbiographien enthalten ist, die im Allgemeinen eine offenbare Anlehnung an Vasari verrathen, dennoch aber einige Notizen enthalten, die diesem fehlen, was schliessen lässt, dass der Verfasser des Codex ausser dem Vasari noch andere Quellen zu Rathe ziehen musste. In diesem Codex sind ausserdem von derselben Hand zwei geistliche Reden des Antonio Petrei, sowie eine Biographie des Giovanni de Medici, mit derselben Namensunterschrift enthalten. Wir hätten hierin mithin wahrscheinlich den Verfasser der Biographien zu suchen. Als jüngste Zeitepoche während der Abfassung des Codex wird das Conclave genannt, in dem Pius V. zum Papst erwählt wurde. Dies wäre das Jahr 1564, also zwischen der ersten und zweiten Auflage der Biographien des Vasari (1550 und 1568). Wir wollen von dem Codex nur die Theile hier publiciren, die unser Thema direct angehen.

Donatello.

Donato fiorentino detto Donatello scultore da esser numerato fra li antichi, mirabile cierto in composizione et in maniera pronto et con grande vivacità nello ordine et nel situare le fiure le quali tutte paiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi et di prospettive fece moltissime opere in Firenze et altrove et intra le altre nel pilastro di orto S. Michele la fiura di Sto. Giorgio con grande vivacità. Fece il tabernacolo in detti pilastri rin contro alla chiesa di Sto. Michele dove poi fu messa la fiura di bronzo di Jesucristo et di Sto. Tomaso di mano di Andrea del Verrocchio et fece le fiure di Sto. Marcho et di Sto. Pietro in dessi pilastri, benchè le fussino allogate allui insieme con Filippo Brunelleschi. Alla facciata di Sta. Maria del Fiore fece Sto. Giov. Evangelista allato alla porta al mezzo; in ogni sua parte perfetta e forse poche volte dagli occhi nostri simili statue si vedono.

La fiura di Donatello in detta faccia et intra due colonne molto bella, et due fiure nel campanile di detta chiesa di Duccio

Cherichini et l'altra Francesco Soderini giovane allato l'una al altra. Fece anchora la Juditta di bronzo che è nella loggia di piazza de nostri signori et la fiura di bronzo di Davitte la quale è nel cortile del palazzo di dessi nostri signori.

Fece una testa col collo di uno cavallo di molta grandezza, opera molto degna con il resto del cavallo in sul quale è la imagine del Re Alfonso di Aragona Sicilia, Napoli et di altri reami, la quale è in Napoli nel palazzo del conte di Matalona de Caraffi.

Fece la fiura di Sta. Maria Magdalena posta in Sto. Giovanni di Firenze et uno vaso di granito con lineamenti di marmo posto nella casa de Medici che gitta acqua.

Uno altro vaso con simili ornamenti et fa fonte, molto bello nello orto de Pazzi. Nella sagrestia di Sto. Lorenzo uno vaso da lavare le mani opera molto bella; con uno falchone et altri ornamenti intorno sono di mano di Andrea del Verrocchio.

Le porte di bronzo in dicta sagrestia anchora che non s'abino molta grazia et 2 pergami non finiti et quatro evangelisti di terra in sulla cornice di detta chiesa dalle sagrestie abbozzati che anno a farsi di bronzo o di marmo.

L'annunciata nella chiesa di Sta. Croce et il tabernacolo della capella de Cavalcanti con suoi ornamenti bellissimi.

Piu teste et fiure et maximo in casa Lorenzo della Stufa molto pronte, et uno crocifisso a meza la chiesa di Sta. Croce di rilievo et li ornamenti dello organo della sagrestia vecchia, cioe del minore organo di Sta. Maria del Fiore, le quali fiure sono abbozzate et non finite, non di meno di terra paiono assai et rilievano in apparenza più che non fanno le fiure dello organo maggiore che sono finite con molta diligentia et sono di mano di Luca della Robbia. Tolse a fare a Siena una porta di bronzo et fece il disegno della Robbia bello, et le forme per gittarla ma capitandoci uno Bernardetto orafo detto di mona (Madonna) papera fiorentin o assai intendente et suo domestico che tornava di Roma, et andandolo a visitare et veduto la bella opera lo riprese assai che i Sanesi si potessino gloriare di cosi honorata cosa, et tanto lo persuase che un giorno di festa che i garzoni erano andati a spasso, esso Bernardetto, et Donato guastorno il tutto et usciti di casa presono la via per a Firenze. I garzoni tornando la sera a casa trovorno questa tal cosa et non esservi Donato ne prima di lui, intesono che esso era in Firenze.

Fece il sepolcro di Papa Janni nella chiesa di S. Giov. di Firenze con tutti i suoi ornamenti excetto che una fiura che è di mano di Michelozo et cosi la fede con uno calice.

Fece il disegno dello occhio di vetro in testa alla chiesa di Sta. Maria del Fiore a incoronazione coe quello della cupola.

Fece in Siena nella opera del Duomo una fiura di Sto. Giov. Batt. di bronzo, ma per non essere satisfatto la lasciò imperfetta nel braccio rotto dal gomito in giù.

Fece una fiura di S. Giovanni oggi in casa di eredi di Ruberto Martelli; fece la dovizia sopra la colonna di mercato vecchio. Fuori di Firenze fece assai opere delle qual io non ho notitia.

A Padova in sulla piazza di S. Antonio fece uno cavallo di bronzo di Gattamelata et nel dossale dello altare mag. una pietà di marmo con le Marie cosa excellentissima.

Intorno al coro cierti quadri di bronzo et gli fece Velano suo discepolo pure con disegno di Donatello tanto simile alle opere sue che sono tenute tutte da lui per la vivacità che in quelle si vede

In dieser Vita des Donatello haben zwei von Vasari abweichende Notizen für uns Interesse.

1. Dass Donatello gemeinsam mit Brunellesco an den Statuen des S. Peter und S. Marco für Or San Michele gearbeitet habe. In Bezug auf S. Marco jedoch widersprechen dieser Notiz die bei Gualandi publicirten Documente.

2. Dass Donatello eine bronzene Reiterstatue für Alphons von Aragon in Neapel gegossen habe, und dass der Pferdekopf im Hause Mataloni davon herrühre.

In Bezug auf diesen Pferdekopf soll sogleich ein unveröffentlichtes Document folgen, welches beweist, dass derselbe von Lorenzo de Medici dem Grafen Mataloni im Jahre 1471 von Florenz aus zum Geschenk geschickt worden sei. Es konnte allerdings somit immer noch der Ueberrest der von Donatello vielleicht in Florenz begonnenen Reiterstatue des Königs sein.

Wurde die Reiterstatue jedoch in Neapel verfertigt, so liegt eine Verwechslung des Pferdekopfes mit jener Statue vor. Dass Donatello einen solchen Auftrag erhielt, scheint mir sehr plausibel. Alphons von Aragon nahm nach langen Kämpfen Neapel im Jahre 1442 und zog im Triumph ein. Um seinen Triumph zu verherrlichen, liess er einen marmornen Triumphbogen errichten, auf dem unter Andern sein Einzug in römischer Weise dargestellt ward.

Die Künstler, die den Bogen verfertigten,* sind nach ihrem Styl wie nach schriftlichen Nachrichten Schüler Donatello's gewesen, ja die unteren ornamentalen Reliefs zeigen eine so edle majestätische Behandlung, dass sie möglicherweise von des Meisters Hand selbst herrühren. Sollte Alphons nicht auch den Wunsch hegen, sich selbst persönlich durch ein Reiterbild verherrlicht zu sehen? Und dies durch den damals schon in ganz Italien als der grösste Meister der Sculptur bekannten Donatello?

Nachdem Donatello 1440 für seine vollendete Marmorkanzel im Florentiner Dom ausbezahlt worden, wird ihm 1441 der Auftrag zu den Bronze-thüren entzogen, weil er nicht daran arbeitet. Bis 1444 ist uns keine bestimmte Notiz weder über seine Thätigkeit noch über seinen Aufenthalt in Florenz erhalten, wiewohl wir glauben, dass er um diese Zeit in S. Lorenzo beschäftigt war. Allein Donatello hatte gleichzeitig immer mehrerlei in Händen, und so steht nichts der Möglichkeit entgegen, dass er an einem Reiter-

denkmal für König Alphons arbeitete, ob in Florenz, ob in Neapel, bleibe dahingestellt. In Neapel hatte er sich auch schon einen Namen durch sein Grab des Rinaldo Brancacci gemacht, so dass der ehrenvolle Auftrag des Königs noch leichter begreiflich wird. Was aber dieser Angabe des Codex, dass Donatello eine Reiterstatue des Königs Alphons hergestellt habe, am meisten Wahrscheinlichkeit und Gewicht gibt, ist, dass Donatello zwei Jahre nach der Einnahme Neapels durch Alphons (also der Zeit, wo Donatello den erwähnten Auftrag allein erhalten konnte), zu einem gleichen Zweck nach Padua eingeladen ward, und dass er, während er in Padua am Gattamelata arbeitet, auch für Modena einen dritten Auftrag für ein Reiterbild des Borso d'Este erhält und in Ferrara über zwei Reiterbilder anderer Künstler aburtheilen soll. Gerade seit der Zeit also, wo Donatello allein für König Alphons ein Reiterbild hätte ausführen können, datirt sein Renommé in diesem Zweige der Sculptur und wird er mit ähnlichen Aufträgen überhäuft.

2.

Es mögen hier gleich die übrigen Stellen und ein Document folgen, die auf den Pferdekopf in Casa Mataloni zu Neapel (der jetzt im Museum ist) Bezug haben.

Vasari sagt:

Ed in casa del conte di Matalone nella città medesima è una testa di cavallo di mano di Donato tanto bella che molti la credono antica.

Hiezu sagen die Annotatoren in Lemonnier's Ausgabe:

E veramente è l'avanzo di un cavallo antico, fatto fondere da un arcivescovo di Napoli per farne una campana.

Ein Brief des Grafen Mataloni an Lorenzo de Medici stösst diese letztere Annahme um. Derselbe befindet sich im Central-Archive zu Florenz: Archivio Medic. avanti il principato Filza 27, 395.

Er lautet:

Magnifice domine et fili col^{mo}. Ho ricievuto la testa del cavallo la S. V. sè digniata mandarme de che ne resto tanto contento quanto da cosa havesse desiderato et ringratione V. S. infinite volte si per essere stato dono digno come per haverlo da la S. V. Avisandola ho ben locato in la mia casa che se vede da omne canto; certificandove che non solo de V. S. ad me ne starà memoria ma ad mei fillioli in quali de continuo haveranno la S. V. in observancia et sarannoli obligati estimando l'amore ch'ella ha mostrato in volere comparere (sic) con tale dono et ornamento alla dicta casa. Si ho da servir lo S. V. Son parato et pregola me voglia operar che voluntiero sarà et de bona vollia servita, et recommandoe alla S. V. Dat. Neapoli XII. Juli 1471

Presto al servizio et piacere
di V. S. Lo conte de Mataloni.

3.

Statue des Täufer in Ancona. Ricci, le belle arti nelle marche d'Ancona: 1423 Epoca memorabile per il getto condotto a termine da maestro Donatello della statua di S. Giov. Battista da collocarsi nel battistero.

4.

Archivio Centrale. Firenze. Carte della Famiglia de' Medici, CXXXIII.

1426.

Donato di Niccholi intagliatore dè dare adi 12 di Magio fl. 2 s. o.

d'oro in tutto fl. 2

E adi 24 di Magio fl. uno d'oro in tutto fl. 1

„ 29 „ fl. „ „ „ „ fl. 1

„ 8 di Giugno fl. „ „ „ „ fl. 1

„ 12 „ fl. „ „ „ „ fl. 1

„ 13 „ fl. 4 „ „ „ fl. 4

„ 20 „ fl. 3 „ „ „ fl. 3

„ — „ fl. 6 . . . a Ser Andrea di Ser Rufino, fattore dell' opera

E adi 26 di Giugno fl. 3 d'oro in tutto fl. 3

„ 30 di Luglio fl. 4 de per lui Andrea di Vita di Trapani in somma fl. 4

„ d'Agosto fl. 1 d'oro pto. S. dto. in somma fl. 1

E insino adi 11 d'Agosto fl. 16 de per lui a Piero Chaetano

Donato di Nicholo Intagliatore dè dare adi 6. d'Aprile fl. 2 d'oro

porto el detto in questo fl. 2

Adi 16 d'Aprile fl. 10 d'oro a Lorenzo di Pellegrino da Forano porto . . . detto chontanti che sono per parte del marmo di più lavori afatti.

Adi 20 d'Aprile fl. 2

Adi 30 d'Aprile fl. 3. . . . per un pezzo di marmo . . . per le spese

Donato di Niccholò dè avere adi 12 di Magio fl. 6. s. 2 d. x ad presto di sua ragione a dietro posto

Adi 18 di Giugno fl. 4 . . per lui . . . et Lorenzo del Biada per lui da Giovanni Ciridi recho Luigi dastore

Adi 6 d'Agosto fl. 80 per lui da medici che mesi a usati che sono per lettere di cambio

5.

Gaye, II. p. 122, hat folgende Stelle der Denunzia 1427 übersprungen.

Creditori:

A. Jacopo di Ser Piero (della Guercia) intagliatore di Siena per cagione di quella storia facta per l'opera di Siena, come di sotto appare fl. 48

A. Giovanni Turini horafo di Siena per più tempo m'ajutò in dicta storia fl. 10

Al operaio del Duomo di Siena . . . per dorare dicta storia . . . fl. 25
 A . . . Martellini fl. 30 chome per libro suo appare.

A. del S. Guglielmo Adimari fl. 30 sono per pigione da due anni passati
 di una chasa in che abito fl. 30

A Giovanni di Jacopo . . . fl. 15 sono per cagione d'una figura
 di Sto. Rossore mi gittò più volte al fornello et altre
 cose fl. 15

A più persone per più cagioni in piccole somme fl. 15

A debito del commune di Firenze fl. 15

Jo Michelozzo di Bartoli anco horafo faccio questo quiesto et voluto
 da detto Donato 12 di Luglio 1427.

Maestro Donato di Niccholò dto. Donatello intagliatore per udità di
 Donato sono cose vantaggiate sarebono amendue piccola charata . . .

6.

Zwei Briefe über zwei antike Sarkophage zwischen Lucca und Pisa,
 die von Donatello gelobt waren. (Zum ersten Male hier gedruckt. Befinden
 sich in der Sammlung: Lettere artistiche del secolo XV e XVI in dem
 Archiv der Ufficien Vol. I. N. 4.)

a) Matteo di Simone delli Strozzi in Firenze. Adi 28 di Settembre 1428.

Aviso che gli è due seppulture pichole tra Pisa l'una e a S. Frediano
 presso a Lucha, evvi drento la storia di Baccho, l'altra ene presso al monte
 a S. Giuliano a una chiesa si chiama Viccho Pelagho.

b) Nanni di Miniato a Maso di Bardi in Napoli.

Adi 10 di Dicembre 1430.

Spricht von Michelozzo; Simone degli Strozzi soll ihn bezahlen, ob-
 gleich er ihn schlecht bedient habe etc. Zum Schluss:

Qua si dice che cè il campo a Lucha e che sono aute cha-
 stela s'io fusi chostà, andré io fra Pisa e Lucha a tore 2 sepol-
 ture antiche che vi sono ispiritelli (Genien) a l'una, l'altra è la storia
 di Baccho. Donato l'a lodate per chose buone sarebe agievole
 avele.

Der hier erwähnte Bacchus-Sarkophag ist wahrscheinlich identisch mit
 dem antiken Sarkophag, der sich in einem Corridor des Domes von Lucca
 befindet. Auf demselben sind an den Schmalseiten Masken mit Frucht-
 schnüre haltenden Genien, an der Front die Hochzeit des Bacchus mit
 Ariadne in schönem Relief dargestellt. Unter dem Sarkophag ist eine läng-
 liche Sandsteintafel mit Kränze haltenden, von Bändern umwehten Putten
 über Wolken, zu beiden Seiten mit vorzüglichen Candelabern, alles in Bas-
 relief, durchaus in Donatello's Styl, angebracht. Er vertrieb sich wahrschein-
 lich während der Belagerung von Lucca die Zeit hiemit.

Diese Briefe, wie der des Poggio zeigen, welche Achtung man all-
 gemein vor Donatello's Urtheil über antike Kunstwerke hatte. Durch sein
 Künstlerverständniss der Antike hatte er einen grossen Einfluss sowohl auf
 die Archäologen und Humanisten, wie auf die Gönner seiner Zeit.

7.

In Betreff der Theilnahme Donatello's, Michelozzo's und Brunellesco's an der Belagerung von Lucca sind folgende Documente und eine Autoren-stelle von Wichtigkeit.

a) Deliberazioni dei Dieci di Balia sotto il 29 Aprile 1430.

Magliab. Palcho II. C. 110. (Abgedruckt bei Moreni, Vita anonima di Brunellesco.)

Michelozzo Bartolommei intagliatori fl. 33 pro parte eius salarii et renumerationis eius laboris qui vivit in campo pro ordinando edificia contra Dominum Lucanum (Paolo Guinigi).

Philippo Ser Brunelleschi Lippi fl. 60 pro expensis et parte eius salarii qui ivit in campum ad edificanda edificia contra Lucam.

Donato Nicolai intagliatori, alias Donatello pro parte expensarum et salarii qui ivit in campum cum dicto Philippo dicta causa. 14 Giugno 1430.

Fil. Brunneleschi fl. 210 pro eius expensis et salario dierum 100 quibus stetit in campo Lucae. Michelozo Bartol. intagliatori fl. 20 pro eius expensis et salario, stetit ut supra. Donato Nicolai intagliatori fl. 20 pro eius expensis et salario. Nicolao Laurentii, qui ivit cum Pippo Brunelleschi in campum f. 12 pro residuo eius salarii.

b) Leonardo Aretino schreibt über Brunellesco's Versuch, Lucca zu überschwemmen:

Luca obsessa et aggere circumdata adeo vana spe ut sibi suaderant stulti quidam aqua per aggerem innundari posse.

Siehe ferner Ammirato und Macchiavelli.

8.

Ciriaco Anconitano besuchte ihn in seinem Atelier, worüber uns Scalamenti Vita di Ciriaco Auskunft gibt mit folgender Stelle:

1437

Et apud Donatellum Nenciumque statuarios nobiles pleraque vetusta, novaque ab eis edita ex aere marmoreve simulacra . . .

9.

Vor Allem wurde Cosimo de Medici, bes. nach seiner Rückkehr von der Verbannung 1434, vielleicht durch Vermittlung Michelozzo's, Donatello's Gönner. Ausser den unter Nr. 4 angeführten Quellen über das Verhältniss des Donatello zu Cosimo (1434) siehe: Moreni, Einleitung zur Vita anonima des Brunellesco:

Oltre la scultura molto gli deve la litteratura mentre l'amore e il trasporto ch'egli avea pe' monumenti antichi, su quali si andava formando il mossero a persuadere Cosimo P. P. a farne quella copiosa raccolta ch'egli unì in sua casa.

Ferner: Baccio Bandinelli a Monsignor Majordomo (Bottari, lettere pittor. V. I.)

Vespasiano da Bisticci sagt in seiner Vita des Cosimo Folgendes:

Se praticava con pittori o scultori egli se ne dilettaua assai, e aveva alcuna cosa in casa di singoli maestri. Di scultura egli n'era intendentissimo e molto favoriva gli scultori e tutti gli artefici degni. Fu molto amico di Donatello e di tutti i pittori e scultori e perchè ne' tempi sua quest' arte degli scultori alquanto venne ch'eglino erano poco adoperati, Cosimo, a fine che Donatello non si stesse, gli allogò certi pergami di bronzo per S. Lorenzo e fecegli fare certe porte che sono nella sagrestia, e ordinò al banco, ogni settimana che avesse una certa quantità di danari, tanto che bastassino a lui e quattro garzoni che teneva e a questo modo lo mantenne.

Gli donò uno mantello rosato e uno cappuccio e fecegli una cappa sotto il mantello e vestillo tutto di nuovo."

Diese Stelle ist auch ein Document dafür, dass die Bronzethüren in S. Lorenzo zu Donatello's letzten Arbeiten gehören, obschon der anonyme Biograph des Brunellesco der Ansicht ist, dass er sie gleichzeitig mit den Stuccaturen und Thüreinfassungen bei Lebzeiten des Brunellesco hergestellt habe. Sie scheinen uns jedoch den Stempel von Donatello's höchstem Alter an sich zu tragen und gleichzeitig mit seiner Kanzel entstanden zu sein, wie V. Bisticci angibt. Auch hatte ein Architekt triftigeren Grund zur Unzufriedenheit, wenn ihm die Stuck- und Decorations-Arbeiten eines Bildhauers, welche ja direct in die Architektur eingreifen mussten, nicht gefielen, als wenn ein paar Bronzethüren, die leicht entfernt werden können und welche die architektonische Harmonie des Ganzen, zumal an der Stelle, wo sie sind, nicht stören, seinen Beifall nicht fanden.

10.

Im Auftrage Cosimo's stellte Donatello besonders zahlreiche Bronzen her; ausserdem hielt er sich in seinen Arbeiten für Cosimo häufiger an antike Vorbilder, als in seinen sonstigen Werken. Wahrscheinlich war hiebei Cosimo's Vorliebe für die antike Kunst mitbestimmend. Zu den hervorragendsten Werken, die Donatello für Cosimo herstellte, gehören:

1. Der David von Bronze, der jetzt im National-Museum steht. Auf ihn beziehen sich folgende zwei Stellen:

Condivi, vita di Michelangelo p. 16: „Quel (David) che si vede nel mezzo della corte del palazzo de' Signori è di mano di Donatello: uomo in tale arte eccellente e molto da Michelangelo lodato, se non in una cosa ch'egli non aveva pazienza di ripulir le sue opere di sorte che riuscendo mirabili a vista lontana, da presso perdevano riputazione."

Ferner im handschriftlichen Diario di Luca Landucci (Marcelliana):

„1495. Adi 9 di Dicembre si portò in palagio un Davitte ch'era in chasa Piero de Medici e posesi in mezzo della corte del palagio de' Signori."

11.

In Bezug auf die Judith des Donatello, die er gleichfalls für Cosimo de Medici herstellte, sind folgende Stellen von Interesse:

Luca Landucci. Diario.

1495, 14 Agosto.

„E adi 14 detto e per tutti quanti di si vendeva in Orto San Michele robe di Piero de Medici all' incanto, che v'era coperte da letto di velluto e con ricami d'oro e molte e varie cose di dipinture quadri e molte belle cose.”

1495, 25 detto.

„Si pose in su la ringhiera del Palazzo dei Signori allato alla porta quella Giuditta di bronzo che era in casa Piero de Medici.”

Ammirato. Libro 26. Schluss.

„et in segno di giustizia e d'aver oppresso il tiranno rizzossi in sulla ringhiera della porta del Palagio la Giudette di bronzo opera egregia di Donatello.”

Luca Landucci. 1506, 10. Maggio.

„Fu finito di porre la Giudetta in sulla loggia dei Signori sotto el primo arco verso Vacchereccia.”

1510, 18. Giugno.

E cominciò a votare la volta della Loggia dei Signori la quale era in volta sotto e fu fatto quando si murò la loggia e non si sapeva. Ma volendo fare un poco di fondamento per porvi la Guidetta di bronzo trovarono che v'era la volta e notificato al Gonfaloniere ne hebbe alerezza assai e come valentuomo disegnò di farla votare pensando fusse utile a tenere le artiglierie.

12.

Was die Bronzekanzeln in S. Lorenzo betrifft, sind folgende Stellen von Interesse, insofern sie den Beweis liefern, dass dieselben bei Donatello's Lebzeiten nicht mehr vollendet wurden. Ja nach unserer Ansicht stammen von Donatello vielleicht nur die Zeichnungen und etwa einzelne der besseren Reliefs, während die manirirteren davon der Ausführung des Bertoldo zuzuschreiben sein werden.

Im Diario des Lapini findet sich folgende Stelle:

Adi 15 Marzo 1558 in mercoledì si pose su il pergamo di bronzo che è in S. Lorenzo di Firenze dove è scolpita la passione di Christo che è di mano di Donatello di verso i chiostri di detta chiesa su le quattro colonne di porfido et di Dicembre 1565 si messe su quell' altro che gli è a incontro.

Doch schon früher müssen die Kanzeln einmal aufgerichtet gewesen sein, vielleicht aber nur provisorisch; es sind Documente vorhanden, dass dies bei der Anwesenheit Leo's X. im Jahre 1515 in Florenz geschehen sei. Dieselben lauten:

„Spese facte per la venuta della Sanctità di Leone X. de Medici nostro precipuo et maximo padrone in questa sua dilecta chiesa di S. Lorenzo di Firenze.”

„Spese facte ne pergami di bronzo conducti in chiesa per ornarla con tucti gli ornamenti et gentilezze che a noi è stato possibile per condurre el pergamo minore che era in pezzi L. 4. s. 4 d. 6 et per condurre il pergamo di bronzo grande et assettarlo et porlo in sul palco f. 4. a Giunta muratore con et per una collectione a 16 huomini che ajutarono condurre dicto pergamo et per fare buchi ne' pilastri in 3 volte per fermare decti pergami con lo scarpello L. 2. s. 4 et per fare nectare et lavare i decti pergami L. 14 a Paolo Sogliani etc.

Eine Stelle im Vasari, Vita di Michelangelo, verträgt sich dagegen sehr gut mit der ersten des Chronisten Lapini und zeigt, dass die zweite Kanzel kurz nach Michelangelo's Tod auf den Säulen errichtet wurde.

Die Stelle lautet:

Nel pergamo, dove il Varchi fece l'orazione funebre non era ornamento alcuno; perciocchè essendo di bronzo e di storia di mezzo rilievo dall' eccellente Donatello stato lavorato sarebbe stato ogni ornamento che se gli fosse sopra posto di gran lunga men bello. Ma era bene in su quell' altro che gli è dirimpetto e che non era ancora messo sulle colonne, un quadro . . . etc.

Baccio Bandinelli in einem Brief an Cosimo sagt endlich über diese Kanzel (7. Dec. 1547):

„Donato fece per il vecchio Cosimo li pergami e le porte di bronzo in S. Lorenzo tanto vecchio che la vista non lo servi a giudicarle, nè a dar loro bella fine, e a ancorachè siano buona invenzione, Donato non fè mai la più brutta opera.”

Auch diese Stelle bestätigt unsere Ansicht, dass die Bronzethüren in S. Lorenzo zu den letzten Arbeiten des Donatello gehören. (Siehe Cianfagni. La chiesa di S. Lorenzo.)

13.

Auch die Statue des h. Ludwig von Bronze in S. Croce scheint eines der letzten Werke des Donatello zu sein.

Ausser Vasari, Richa, Bocchi e Cinelli sind noch folgende bisher ungedruckte Quellen dafür anzuführen:

Archiv der Uffiz. Vol. 1, N. 4.

El Sancto Lodovicho ch'è in la facciata di St. Croce fece lo Donatello costò f. 449 d'oro a tutte sue spese.

Ferner in einem Trattato d'Architettura des Vettore Ghiberti, Sohn des berühmten, Magliab. Cl. XVII. C. II.

La figura del S. Lodovico senza l'oro et senza el tabernacolo d'Or San Michele. A Donatello per suo maesterio e di chi attenuto cho lui. f. 449.

Der Sohn des Ghiberti scheint ihm demnach daran geholfen zu haben. Die Figur scheint ursprünglich für Or San Michele, vielleicht für das Tabernakel des Donatello, in welches später Verocchio's Gruppe kam, bestimmt gewesen zu sein.

14.

Donatello als Bronzegiesser.

Wiewohl so zahlreiche Bronzestatuen, Büsten und Reliefs, besonders aus der zweiten Lebenshälfte Donatello's, von etwa 1423 an vorhanden sind, so geht es doch sowohl aus vielen Werken selbst, wie aus zahlreichen Zeugnissen und Aussprüchen von Zeitgenossen und Nachfolgern des Donatello; sowohl aus der urkundlich beglaubigten Thatsache, dass er meist Glockengiesser dabei zu Hilfe zog, wie daraus, dass er öfter Aufträge zu Bronze-Arbeiten liegen liess — unzweifelhaft hervor, dass Donatello im eigentlichen Gusse selbst nicht zu sehr bewandert war. Wir sahen, dass er schon in seiner Jugend als Goldschmied sich weniger wie Ghiberti auf den Bronzeguss verlegte als auf das Ciseliren. Als Ciseleur wurde er auch wahrscheinlich von Ghiberti bei seinen Bronzethüren verwendet.

An vielen seiner Bronzestatuen ist der Guss wenig gelungen (so am David von Bronze, an der Judith etc.). Er ist mit Löchern behaftet, zusammengeflickt etc.; meisterhaft ist dagegen die Ciselirung daran. Führen wir einige Stellen kompetenter Richter der Renaissance an, welche ähnlichen Tadel aussprechen:

Benvenuto Cellini sagt in seiner Lebensbeschreibung (Ausgabe des Dott. Francesco Tassi. Firenze presso G. Piatti 1829. Vol. II. p. 363):

„E la prima opera che io gittai di bronzo, fu quella testa grande ritratto di Sua Eccellenza che io aveva fatta di terra nell'oreficeria, mentre che io aveva male alle stiene. Questa fu un'opera che piacque, ed io non la feci per altra causa, se non per fare sperienza della terre da gittare il bronzo. E sebbene io vedevo che quel mirabile Donatello aveva fatto le sue opere di bronzo, quali aveva gittate con la terra di Firenze, e' mi pareva che le avesse condotte con grandissima difficoltà, e pensando che venissi dal difetto della terra, innanzi che io mi mettessi a gittare il mio Perseo, io volsi fare queste prime diligenze; per le quali trovai esser buona la terra, sebbene non era stata bene intesa da quel mirabil Donatello, perchè con grandissime difficoltà vedevo condotte le sue opere.“

Dagegen lobt Benvenuto Donatello's Art, die Statuen nach dem Guss auszuarbeiten. (Obige Ausgabe Vol. III. p. 351) Brief an den Grossherzog:

„e quelli che dicono che gli vogliono fare senza rinettare, si è perchè non li sanno rinettare. Il mio modo si è quello che hanno usato i maravigliosi antichi e il nostro gran Donatello e cotali“

Meistens führte aber, wie gesagt, Donatello den Guss gar nicht selbst aus, sondern überliess ihn Glockengiessern. Hiefür gibt es zahlreiche Belegstellen und Documente.

Pomponius Gauricus de sculptura sagt:

„Intelligendum tamen aes temperari solere multis modis, alia enim utuntur temperatura campanarii, alia et nos, quae scientia defuit Donatello, unquam fudit ipse, campanariorum usus opera semper.“

Dem entspricht eine Stelle in dem Briefe des Accursio Baldi an Scipione Cibo (Bibl. publ. di Siena. Cod. D. VII. 4.) Abgedruckt bei G. Milanesi, Documenti dell' arte Senese. Er lautet:

1585, 6 d'Aprile.

— nè mi curo che l'Signor Saracini dica, che un tale ha fatto il getto e che io non so calare; nè anco gli architetti sanno murare, nè murano anzi quando lo facessino cadrebbero in indignità e dall arte loro. Nè Donatello, nè quei della Robbia tanto famosi scultori sono men chiari per non saper cuocere senza i fornaciai l'opere loro; a Gianbologna, per non dir di tutt' altri, si toglie adunque il pregio della eccellenza, perchè non egli ma un frate di San Marco (fra Domenico Portigiani) getta tutte le sue figure e bassorilievi? Dunque il vanto è loro?

Siehe ferner in dem oben von mir publicirten Stück der Denunzia de beni des Donatello von 1427, welches Gaye übersehen.

In Padua hatte Donatello einen Glockengiesser, Andrea delle Caldiere, der ihm die schönen Güsse besorgte. (Siehe Gonzati, S. Antonio di Padova, Documente.)

Michelozzo, Anfangs Geselle des Ghiberti, dem er bei seinen Bronzestatuen für Or San Michele beistand, erlernte bei diesem wahrscheinlich den Guss besser als ihn Donato verstand. Deshalb war dieser gewiss hoch erfreut, als er ihn 1425 dem Ghiberti abspänstig machte, ebenso wie dieser sich darüber beklagte. Und lange Zeit behielt Donatello den Michelozzo bei sich als Genossen und begann seitdem erst kühner sich an Bronzegüsse zu wagen.

Dass Donatello trotz seiner Unkenntniss des Bronzegusses dennoch so oft Aufträge in dieser Technik bekam, hatte er wohl seinem Ruhm als Bildhauer, sowie seiner Meisterschaft im Ciseliren zu verdanken. Oft aber wurden ihm Aufträge für den Bronzeguss entzogen oder liess er dieselben freiwillig liegen. In Siena waren die Operai mit den Bronzethürchen für das Sacramenthäuschen über dem Taufbrunnen unzufrieden und stellten es ihm zurück; Bronzethüren, die er später dort bekam, liess er plötzlich liegen und machte sich davon. In Florenz wurden ihm die Bronzethüren für die Sakristeien des Domes entzogen etc.

Sehr geschickt war er in den Bronzemedailen, weil er hier die Hauptsache noch durch Ciselirung ausführen konnte.

Auch seine Thüren in S. Lorenzo verdanken ihre schlechte Ausführung zum Theil seinem Ungeschick im Bronzeguss und das Ciseliren scheint ihm damals nicht mehr geglückt zu sein, weil, wie Bandinelli sagt, seine Augen schwach waren.

Ausser Ghiberti und Michelozzo waren im 15. Jahrhundert besonders nach Antonio Pollajuolo und Verocchio ausgezeichnete Bronzegiesser. Dagegen befassten sich weder Michelangelo noch Gianbologna damit. (Siehe über diesen die von mir in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft für Deutschland publicirten Documente. Auch die Statuen des Francesco Rustici über dem Baptisterium von Florenz sind laut Documenten im *Giornale storico degli Archivi Toscani* Vol. IV. nicht von ihm selbst gegossen.

15.

Donatello in Mantua.

Hierüber steht mir der Auszug eines Briefes zur Verfügung, den der Canonicus Wilhelm Braghirolli von Mantua an Herrn G. Milanesi schrieb, welcher Letzterer mir ihn gütig zur Benützung überliess. Braghirolli fasst das Resumé seiner darin dargelegten Untersuchungen mit folgenden Worten zusammen:

Eppure io posso provare:

1. Che l'artefice fiorentino fu a Mantova nel 1450 e 1451, dove modellò un Arca per la salma di Sto. Anselmo, protettore della città.

2. Che nel 1458 fu chiamato a dar compimento al lavoro incominciato fondendo l'arca suddetta.

3. Che nell' Agosto del 1458 il Donatello era a Siena, donde invitato ripetutamente non pare che venisse a Mantova.

16.

Donatello als Frescomaler in Treviso und Zara. 1453.

Brief von Maffeo Vallareso, Bischof von Zara, an Ermolio Barbaro, Bischof von Treviso, seinen Verwandten:

Cum in presentiarum in Palatio Archiepiscopali fabricare faciam sintque nonnulla que levi pictura in ea fabrica decorari flagitent non vides quid honestius ac decentius pingi possit, quam id quod vulgo „Feste Romane“ dicitur. Quod picture genus cum istis artificibus aut declarare nesciam aut ipsi capere animo nequeant, oratam velim R. D. V. ut Donatellum jubeatis vestrum, instar illarum, que in Palatio vestro ipse depinxit duas tresve in uno papiri folio effingere, inscriptis diversarum animalium capitibus, additis etiam coloribus, ita ut ad imitandum exemplar nulla prorsus sit difficultas. Idque ubi citius quam commodius fieri potest Magnifico D. Genitori meo transmittatis, qui statim et ipse ad me transmittet. Quod si forte visum fuerit E. P. V. hoc a me liberius ac familiarius quam par est, postulatum, adscribatur id velim maxime humanitati vestre qua tantum fretus vel de intimis rebus scribere non sum veritus etc.

Zu dem Ausdruck „feste Romane“ liefert die Stelle im Serlio IV. einen guten Commentar:

„Potra ancora ad uso di trionfo e di festa con bella fitione attaccare festoni di fronde, di frutti etc.“

Man ersieht aus diesem höchst interessanten Document, dass Donatello während seiner Anwesenheit in Padua und Venedig nicht nur dazu

beitrug, unter den Bildhauern dieser Städte das Studium der Antike und der Natur zu fördern, sondern dass er diesen Einfluss sogar auch als Maler auf die Maler ausdehnte.

Dass Donatello gerade in den Festons nach antiker Weise als Neuerer auftrat, das zeigen uns auch seine Sculpturen, an denen dieses Motiv besonders häufig erscheint, oft in Vereinigung mit Putten und Seraphimköpfen, welche die Ghirlanden und Fruchtschnüre tragen. Und aus Vasari wissen wir, dass er wenigstens als Stuccateur auch sonst noch Malern mit solchen Decorationen an die Hand ging. Wir führen in dieser Beziehung folgende Stelle aus dem Leben des Dello an, worauf wir schon oben hinwiesen.

Vasari, Vite, p. 179 (Mailänder Ausgabe) heisst es:

— Egli (Dello) dipinse particolarmente a Giovanni de' Medici tutto il fornimento d'una camera, che fu tenuta cosa veramente rara ed in quel genere bellissima come alcune reliquie che ancora ce ne sono dimostrano. E Donatello essendo giovanetto dicono che gli ajutò facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie ed ornamenti di basso rilievo che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte et di questa opera ed altre . . . fa menzione con lungo ragionamento Drea Cennini.

Vielleicht hat bereits Donatello diese Kunst, Flachrelief in Stuck mit decorativer Malerei zu vereinigen, in römischen Gräbern studirt und sich angeeignet. Zur vollen Blüthe gelangte dieser Kunstzweig in der Renaissance erst durch Giovanni da Udine und Raphael.

Dass Donatello in Padua viel mit Malern umging, erhellt schon daraus, dass er Paolo Uccello mit sich dorthin führte. Auch mit Andrea Mantegna musste er nahe bekannt sein, dessen Malereien deutliche Spuren Donatello'schen Einflusses an sich tragen.

Wenn der erste Herausgeber obigen Documentes meint, unter dem obigen Donatello könne nicht der Florentiner gemeint sein, so beruht sein Zweifel auf der falschen Annahme, Donatello sei 1430 in Padua gewesen, während in Wirklichkeit die Zeit von Donatello's Anwesenheit in Padua und Venedig wunderbar günstig mit der Zeit zusammentrifft, aus welcher dieses Document datirt. (Siehe Guattani Memorie per le belle arti.)

Nachschrift: Siehe Schluss dieses Werks: errata corrige, wonach es sich herausstellt, dass hier wahrscheinlich doch ein Maler, Donatello von Treviso, gemeint sei.

17.

Donatello's Arbeiten in Padua.

Folgendes Document, welches sich in Fantuzzi, Monum. Ravenn. abgedruckt findet, dürfte wenig bekannt und zugänglich sein, wesshalb wir es hiemit aufnehmen:

Archivio Arcivescovile (T. V. p. 187.) Anno 1456. Mart. 24.

Q. 8821.

Florentia. Donatus Nicolai Bardi sculptora eris et lapidum fecit suum procuratorem Franciscum Simonis de Muratoribus de

Ravenna pro exigenda pecunia sibi debita pro figuris et ornamentis factis Altari S. Antonii de Padua. Jacobus de Satronibus Not.

18.

Ueber Donatello's Todesjahr sind ausser Vasari noch folgende Angaben zu berücksichtigen:

Matteo Palmieri. Di temporibus suis: 1467. Donatus florentinus sculptor artis insignis Florentie moritur.

Bart. Fontii. Annales suarum tempor. 1466. Donatellus florentinus sculptor sexto et septuagesimo etatis anno Florentie obiit IV idus Decembris.

Der Erstere irrt in Bezug auf das Jahr, der Zweite das Alter Donatello's. Sein Grab ist in S. Lorenzo neben dem des Cosimo.

Hierüber Roselli in seiner Beschreibung der Gräber des unterirdischen Kirchhofes von 1462:

A maestro Donatello nobilissimo scultore per commissione del magnifico Piero di Cosimo de Medici si è allogata la prima sepoltura del secondo filare che incomincia appiè lo scaglione sotto la capella della Madonna, allato alla sagrestia de' Medici, e accanto la porta, che entra nel cimitero sotto la chiesa di S. Lorenzo.

(S. Moreni: Einleitung zur Vita anonima des Brunellesco, ed. Baldinucci.)

Auf diesem Grabe liess Car. Salvini im Jahre 1738 folgende Inschrift anbringen:

Donatellus

Restituta antiqua sculpendi coelandique arte celeberrimus Mediceis Principibus summis bonarum artium patronis apprime carus, qui ut vivum suspexere mortuo etiam sepulcrum loco sibi proximior constituerunt. Obiit idib. Dec.

Anm. Sal. MCCCCLXVI. aet. suae LXXXIII.

19.

Zum Schluss noch einige Stellen über seinen Charakter als Mensch und Künstler, sowie einige Zeugnisse des allgemeinen und hohen Ruhmes, welchen er unter seinen Zeitgenossen und den unmittelbar nachfolgenden Generationen genoss. Ueber seine Geringschätzung des Geldes, so lange er solches hatte, was gerade deshalb nicht immer der Fall war, sowie über seine Freigebigkeit gibt es mehrere Anekdoten.

Pomponius Gauricus de sculptura erzählt:

Liberalem preterea ac minime sordidum, qualem superioribus annis Donatellum Florentinum finisse accepimus, fertur enim ab iis qui eum noverunt pecuniolam omnem in cistella habuisse, ita ex officine tigno suspensa ut quando vellet et quantum quisque vellet accipere atque uti frui suo iure potuisset, preclarum facinus atque ipso Donatello dignum.

Ueber seine Fruchtbarkeit sagt derselbe Autor:

„Donatellus, ipse Cionis ut putatur discipulus ere, ligno marmore laudatissimus plura hujus unius manu exstant opera, quam semel ab eo ad nos ceterorum omnium.“

Wenn man obige Verzeichnisse seiner Werke durchsieht, wird man diesem Urtheil beistimmen.

Verini, illustratio Florentiae (1583) L. II. p. 17 besingt Donatello folgendermassen:

„Spiret ebur Phidie pariterque loquentia sana
Si tamen Hetrusci cernas spirantia signa
Donati, cui des, ignores premia palme.”

Lasca fängt ein Madrigal in folgender Weise an:

Giotto fu il primo ch'alla dipintura
Già lungo tempo morta desse vita:
E Donatello messe la scultura
Nel dritto suo sentier' ch'era smarrita.

Endlich haben wir in einem religiösen Drama des 16. Jahrhunderts folgendes naive Zeugniß von Donatello's Ruhm gefunden, was gewiss noch nicht bekannt sein dürfte:

Rappresentazioni sacre. Vol. V. Nabucodonosor, Re di Babilonia. Rappres.
nuovamente ristampata Firenze 1558.

El Rè levandosi in superbia fra se medesimo dice:

Tu se Nabucodonosor per certo,
Più felice huom che mai fussi al mondo
Et èssi interpretato questo certo
Per tue ricchezze et tuo stato giocondo.
Mancati solo che el ti sia offerto
Lo adorare che è di maggior pondo,
E se la mia fantasia già non erra
Per certo io mi farò adorar in terra.

El Rè dice al suo Siniscalco:

Però va presto Siniscalco mio
Et truovami un maestro di scultura
Acciò ch'io adempia presto al mio desio,
Io vo ch'egli scolpisca mia figura,
Fa che dell' arte e' sia maestro prio
Io vo che la sia d'or perchè più dura.

El Siniscalco risponde al Rè:

Corona ece maestro Donatello
Quel migliore.

El Re dice:

Va presto per ello.

El Siniscalco dice a Donatello:

Maestro mio io ti fo a sapere
Che al nostro rè tu sia appresentato.

Donatello risponde:

Io son mosso testè che vuole dire
Io ho fornire il pergamo di Prato.

Et Siniscalco dice:

E bisogna testè.

Donatello:

Non vo disdire.
Et ho a fare la dovitia di mercato,
La qual in sulla colonna s'ha a porre
Et hor più lavorio non posso torre.

Giunto Donatello al Rè dice:

Dinanzi alla tua magnificentia
Potente e sommo rè io son venuto!

El Rè dice a Donatello:

Io sento che hai grand' arte e diligentia
Nelle figure el vero io ho saputo

Donatello risponde:

Corona certo sia di tua credentia
Ch'io son dell' arte maestro compiuto
Di quel che ha a fare lo farò di gratia
E al ubbidir non sia la mia voglia latia.

El Rè dice:

Maestro mio io vò che d'oro faccia
Una statua grande nell' altezza
Sessanta gomiti, e somigli mia faccia,
Et sei gomiti sia in sua larghezza
Fatta ch'ell' è, fa che segna la traccia
Nel campo dove ha a porse sua bellezza,
E che teste comincia a lavorare,
Quando vi fia dirò quel s'ha da fare.

Donatello risponde:

Non mancherà niente del tuo detto
Corona sacra et hor metterò mano.

El Rè dice:

Se lo farai questo io ti prometto
Mi farò in ver di te grato et humano
Porterai di molto oro et sia perfetto,
Et nulla del mio dire nòn torni in vano,
Et tu vi metti ogni ingegno et arte.

Donatello dice:

Satisfarò corona in questa parte.

(Donatello si parte con molti famigli et con corbelli d'oro et vanno a fare la statua).

Dieses Drama mit seinem naiv-realistischen Inhalt und seinem biblischen Kleide entspricht ganz den Bildern des 15. Jahrhunderts. Dass es vom 15. Jahrhundert sei, scheint der Umstand zu beweisen, dass von Donatello wie von einer lebenden Person darin gesprochen wird. Wäre es jünger, so wäre wohl Michelangelo an seine Stelle getreten. Der Umstand, dass darin die Kanzel von Prato und die Figur des Reichthums auf dem Mercato Vecchio (zwei Kunstwerke, die wegen ihrer öffentlichen Lage gewiss populär sein mussten) als Werke genannt werden, an denen Donatello eben beschäftigt sei, dient einmal dazu, die Zeit der Entstehung des Dramas, sodann auch die der letzteren Figur als etwa das Jahr 1430 zu bestimmen, da Donatello an der Kanzel von Prato von 1428—1434 arbeitete.

Dramen von ganz derselben Form und ähnlichem religiösen Inhalt werden noch heutzutage auf dem Land und im Gebirge von Toscana unter dem Namen Maggi (Maifeste) aufgeführt. Sie stammen vermuthlich noch aus dem 15. und 16. Jahrhundert und stellen die Ansätze zu einem Drama in Italien dar, welches jedoch wenigstens damals nicht zur Ausbildung gelangte.

IV.

LITERATUR.

Albertini, Francesco: Memoriale di molte statue etc. di Florentia anno domini 1510. — Abgedruckt in Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, II., S. 432 ff.

Anonymi vita di Brunellesco edit. Moreni.

Ammirato, Scip.: Istorie Fiorentine sino all' anno 1474, Firenze 1647, 2 tom. in 3 vol. fol.

Archivio storico-italiano.

Ballanzi: descrizione del duomo di Prato, 1846.

Bocchi e Cinelli: le bellezze di Firenze.

Branchini: Ragionamento dei sette grandi ducchi.

Bruni (Leon.): Aretini epistolae, edit. Mehus.

Campori: Gli artisti negli Stati Estensi, Modena 1855.

Carpellini, C. F.: Di Giacomo della Guercia, scultore Senese, Siena 1869.

Cavalucci, C. J.: Notizie storiche intorno al dossale . . . ed ai reliquiar appartenenti alla chiesa di S. Giovanni di Firenze. Firenze 1869.

Cellini, Benvenuto: Selbstbiographie. Edit. Firenze, Franc. Tassi 1829.

— Trattato intorno all' arte dell' oreficeria ed all arte della scultura. Milano 1852.

Cenni storici artistici di Siena. Siena 1840.

Ciampi: Sagrestia di begli arredi, Pistoja.

Cianfagni: la basilica di S. Lorenzo.

Cicognara, L.: storia della scultura. Venetia, 1813. 3 vol.

Della Valle, Guglielmo: storia del duomo di Orvieto, Roma 1791.

Fantuzzi, Marco: Monumenti Ravennati de' secoli di mezzo, Venezia, 1801 — 1804. 6 vol. 40.

Fontani, Fr.: Viaggio pittorico della Toscana. Firenze 1801—1803. Fol.

Francioni, A.: Elogio di Donatello scultore. Firenze 1836.

Gaye, Giov.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze, 1839, 3 vol.

Gonzati: La chiesa di S. Antonio di Padova.

Gori, Ant. Fr.: Dactyliothea smithiana, cum enarrationibus, Venetiis 1767. 2 vol.

- Gualandi: Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Bologna 1840 bis 1844.
- Guasti, Ces.: La cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze, 1857.
- Guida di Perugia, per il Cte. G. B. Rossi Scotti. Perugia, 1867.
- Gregori, Ferd. e Tommas. Patsch: La porta principale incisa in 36 fogli da etc. Firenze, 1773.
- Laborde: Les émaux du musée du Louvre.
- Lanni: Vita di Ricc. Riccardi.
- Litta, Pompeo: Famiglie celebri italiane. Milano, 1819 fol.
- Luzi: Storia del duomo di Orvieto.
- Milanesi, Gaet.: Documenti per la storia dell' arte Senese. Siena, 1854. 3 vol.
- Palmieri, Matteo: Opera histor. in Muratori, scriptores rerum Italic. vol. I.
- Passerini, Luigi: Curiosità artistiche.
- Recanatus, Johann: Vita Poggii Florentini, bei Muratori, rerum scriptores Italicarum tom. XX.
- Ricci: Memorie stor. delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, Macerata, 1834. 2 vol.
- Richa, Giuseppe: Notizie istoriche delle chiese Fiorentine, divise nei suoi quartieri. Firenze 1754—62, 10 vol.
- Rumohr, C. H.: Italienische Forschungen, Berlin, 1827.
- Saggio storico della R. Galleria di Firenze.
- Scalamonti: Vita Cyriaci.
- Selvatico, P. F.: Scritti d'arte. Firenze 1859.
- Tigri: Pistoja ed il suo territorio. Pistoja, 1853.
- Tiraboschi: Storia della letteratura italiana. Firenze, 1805, 9 vol.
- Tre porte del battistero di S. Giov. di Firenze incise ed illustrate. Firenze, Bardi e Comp. 1821. fol.
- Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori etc. edit. Firenze, Lemonnier 1846 und Milano 1848.
- Zacchiaroli: Description de la Galerie de Florence.
-

ALPHABETISCHES REGISTER.

Wir unterlassen in demselben die Erwähnung solcher Personen oder Sachen, die fast auf jeder Seite der vorliegenden Schrift vorkommen, wie „Donatello“, „Vasari“, was die Personen, „Sculptur“, „Architektur“ etc., was die Sachen betrifft.

Auch bezieht sich das Register nur auf den Text und die Quellenangaben, nicht aber auf die Verzeichnisse der Werke Donatello's, noch auf Regesten und Documente, da diese an und für sich schon übersichtlich genug sind, damit ein Jeder finde, was er sucht. Und dies ist ja doch auch der blosse Zweck der Register.

Der Verfasser.

ALPHABETISCHES VERZEICHNISS

der

Personen-Namen, die in dieser Schrift vorkommen.

Adimari, Guglielmo p. 235.
Aeneas p. 186, 197.
Agnolo, Holzschneider von Florenz p. 263.
Agnolo, Goldschmied von Siena p. 15.
Agostino d'Antonio Steinhauer von Florenz p. 120.
Agostino, Goldschmied von Siena p. 15.
Agrippa p. 215.
Alberti, Leon Battista, florentinischer Architekt p. 74, 153, 215.
Albertini, Memoriale p. 248, 256, 257, 267, 269.
Alberto d'Arnoldi, flor. Bildh. p. 26, 48.
Albizzi, florentin. Familie p. 4, 48, 49, 122, 269.
Albizzi, Piero degli p. 48, 49.
Albizzi, Rinaldo degli p. 150, 231, 232.
Albizzo di Piero, florent. Steinhauer p. 88.
Alcibiades p. 218.
Aldobrandi p. 6.
Alexander, König von Macedonien p. 185, 186, 204, 215, 223.
Alexander V., Papst p. 118.
Ambrogio, Baldessi, flor. Maler p. 49, 87.
Ammanati, flor. Bildhauer und Architekt p. 121, 130, 132.

Ammirato, Scipione, flor. Geschichtschreiber p. 241, 242, 243.
Andrea, Bruder Donatello's p. 2, 235.
Andrea Arditì, flor. Goldschmied p. 21.
Angelo di Lazzaro, flor. Holzschneider p. 152, 263.
Anjou p. 18.
Apelles, griech. Maler p. 181, 204, 215, 222.
Apollonio, Lapi, Verwandter Brunellescos p. 33.
Aristoteles, griech. Philosoph p. 130, 228.
Arnolfo di Cambio, flor. Architekt p. 18, 25, 45, 46, 47, 48.
Atto, Bischof v. Pistoja p. 16.
Atto Braccini, Goldschmied v. Pistoja p. 17.
Balbo, Messer p. 141, 259.
Baldinucci, florent. Kunstschriftsteller p. 236, 240, 249, 259.
Baldovinetti p. 239.
Banco, Antonio di, florent. Steinhauer p. 55, 56, 58, 60, 61, 151, 247.
Banco, Giovanni d'Antonio, dessen Sohn, florent. Bildhauer p. 55—58, 60, 61, 69, 70—72, 77—85, 104, 113, 114, 116—120, 152, 247, 248.
Bandinelli, flor. Bildh. p. 16.
Barbèra, Verlagsbuchhandlung p. 242, 264, 276.

- Bardi, Alessandra de' p. 63, 151, 263.
 Bardi, Larione de' p. 263.
 Bardi, Verlagsbuchhandlg. p. 246.
 Bardini p. 72.
 Bargellini, C., Verlagsbuchhandlung p. 245.
 Bartolommeo della Porta, Frate, flor. Maler p. 168, 269.
 Bartoluccio, Ghibertis Stiefvater p. 33.
 Belacci, Nicodemo di p. 99.
 Bellini p. 154.
 Bembo, Cardinal p. 186.
 Benci di Cione, Architekt aus Como p. 76.
 Benedetto il Pellegrino p. 41.
 Benedict XI., Papst p. 14.
 Bernardo, frate di S. Domenico p. 100.
 Bernardetto di Papera, flor. Goldschmied p. 167.
 Bertoldo, florent. Bildhauer p. 168, 172, 174.
 Betto di Geri, flor. Goldschmied p. 20.
 Bianco, maestro, flor. Holzschneider p. 263.
 Bicci di Lorenzo, flor. Maler p. 260.
 Bigazzi, p. 239.
 Bischeri, p. 73.
 Bischeri, Francesco di Bartol. d'Onofrio de B. p. 236.
 Bocchi e Cinelli, le bellezze di Fir. p. 90, 96, 178, 217, 238, 248—51, 253—257, 268.
 Bonchi, Giovanni p. 239.
 Borghini, Don Vincenzo p. 174.
 Boccaccio, flor. Dichter p. 5.
 Bonamico, pisan. Erzgiesser p. 19.
 Bonifacius VIII., Papst p. 242.
 Bonifacius IX., Papst p. 29.
 Brancacci, flor. Familie p. 165.
 Brunellesco, Notar, Filippo's Vater p. 241.
 Brunellesco, Filippo di Ser, flor. Architekt p. 6—11, 30, 33—42, 61, 87, 106, 113—116, 127, 137—139, 144—146, 152, 153, 158, 183, 215, 239—241, 244, 245, 247, 249, 257, 260, 264, 267,
 Brunelleschi, Lipa de' p. 8.
 Burckhardt, Cicerone p. 245.
 Burchiello, florent. Dichter p. 9.
 Caesar, röm. Staatsmann p. 186—188.
 Calixt III., Papst p. 131, 238.
 Campani, Jacopo, Goldschmied p. 239.
 Cancellieri, Riccardo de' p. 8, 241.
 Canozio, Cristofaro, Holzschneider p. 154, 264.
 Canozio Lorenzo, dessen Bruder, Holzschneider p. 154, 264.
 Capodilista, Conte di, von Padua p. 166.
 Capponi, flor. Familie p. 151.
 Capponi, Jacopo p. 109, 269.
 Capponi, Gino p. 43, 150.
 Capponi, Luigi p. 63, 151.
 Capponi, Neri p. 107, 150.
 Carpellini, Leben Guercias p. 245.
 Carl IV. p. 8.
 Carl VIII. p. 148, 263.
 Carl von Durazzo p. 2, 20, 243.
 Cassius p. 187.
 Castiglione, Lapo di p. 243.
 Cataluzio di Piero di Todi p. 14.
 Cavalcanti, Bernardo di p. 107, 108.
 Cavalucci, C. J. flor. Schriftsteller 242, 247.
 Cellini, Benvenuto, flor. Goldschmied p. 143, 239—241, 260.
 Chares, griech. Künstler p. 259.
 Charmides, griech. Künstler p. 201.
 Charoccio, Charocci p. 234.
 Cherichino, Barduccio p. 122.
 Cherichino, Giovanni di B., dessen Sohn p. 122, 162.
 Chrysoloras, Emanuel, griech. Gelehrter p. 5, 131.
 Ciampi, Sagrestia de' begli arredi p. 240—242.
 Cicognara, Storia della scultura p. 246.
 Cicero, röm. Redner p. 187, 201, 228.
 Cinelli, flor. Schriftsteller p. 255, 269. (Siehe Bocchi.)
 Cino, Typographie in Pistoja p. 242.

Cione p. 238, 239.
 Cione di Ser Buonaccorso, Vater Ghiberti's p. 6, 11.
 Cione, Vater Orcagna's, Goldschmied v. Florenz p. 21, 242.
 Ciuffagni, Bernardo di Piero, flor. Bildhauer p. 62, 70—74, 129, 248.
 Columbus, Christoph p. 115, 241.
 Colacio, Matteo, flor. Schriftsteller p. 264.
 Compagni, Verleger p. 246.
 Corbizzi, Matteo p. 233, 234.
 Coscia, Baldassare p. 118. (Siehe Johann XXIII.)
 Cristofano, maestro d'intaglio p. 263.
 Christofano di Paolo, Goldschmied v. Flor. p. 20.
 Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei p. 264.

Dante, flor. Dichter p. 5, 9, 10, 195, 199, 208.
 Davanzati, Bernardo, flor. Schriftsteller p. 123, 217.
 Dei, Benedetto, flor. Chronist p. 263.
 Dello, flor. Maler p. 269.
 Demosthenes, griech. Redner p. 201, 228.
 Desiderio p. 172.
 Dido p. 186.
 Domenico Grande, flor. Intarsiator p. 203.
 Donadino Goldschmied p. 22.
 Donati, Manno de' p. 241.
 Doni, Agnolo p. 269.
 Doni Giovanni B. d'Agnolo p. 169.
 Duccio d'Armi p. 1.

Eugen IV., Papst, p. 7, 66, 131, 169.

Filarete, Bildhauer und Architekt p. 235, 248.
 Filelfo, Francesco flor. Gelehrter p. 5.
 Filippino Lippi, flor. Maler p. 20.
 Fiore, Madonna, Mutter Ghibertis p. 33.

Francesco di Giovanni Ghuccio, flor. Holzschn. p. 263.
 Francesco del Lucchese, flor. Holzschn. p. 263.
 Francesco di Valdambrina, sienes. Goldschmied p. 30, 33, 36.
 Francione da fondamenti, flor. Holzschn. p. 263.
 Francioni, Elogio di Donatello p. 237.
 Fontani, viaggio pittorico p. 239.
 Fontius, Barthol. Annales p. 232.
 Foppa, Vincenzo, Maler p. 153.
 Forzore di Spinello, aretin. Goldschmied p. 121.
 Fortunati, Domenico, Verleger p. 255.
 Foscherari, bolognes. Familie p. 245.
 Forteguerra, von Pistoja p. 120, 136.

Gaddi, Taddeo, flor. Maler p. 46, 76, 158.
 Gagliantini, Verlag p. 238, 255.
 Gambacorti, Giovanni p. 107.
 Gambacorti, Paolo p. 233, 234.
 Gattamelata, venez. Feldherr p. 165, 194, 254.
 Gauricus, Pomponius, de sculptura p. 254, 259.
 Gaye, Giovanni, Carteggio p. 231, 235, 236.
 Ghiberti, flor. Bildhauer und Goldschmied p. 6, 7, 11, 24, 30, 33—36, 41, 42, 62, 63, 65, 68, 69, 72, 77, 83, 100, 102—104, 114, 116, 127, 138, 139, 183, 237, 240, 244—246, 249, 256, 257, 261, 262.
 Ghigi, Bernardo, flor. Holzschn. p. 263.
 Ghirlandajo, Domenico, flor. Maler p. 57, 104.
 Gianbologna, Bildhauer p. 121.
 Giano della Bella, flor. Staatsmann p. 49.
 Giannesini, Andrea, Verlag p. 154.
 Gigli-Campana, Kunstsammler p. 268.
 Giotto, flor. Maler p. 19, 20, 26, 45, 46, 52, 95, 137, 169, 242.
 Giotto, florent. Maler p. 26, 52, 243, 244.

- Giovanni d'Ambrogio, flor. Architekt p. 50, 55.
 Giovanni di Bartolo, flor. Bildh. p. 73, 128, 258.
 Giovanni, Fetto, flor. Bildh. u. Archit. p. 26.
 Giovanni della fonte, sienes. Goldschmied p. 239.
 Giovanni da Gayole, flor. Holzschn. p. 263.
 Giovanni di Lapo Ghini p. 47, 48, 112.
 Giovanni da Ravenna, Gelehrter p. 131.
 Giovanni voc. Scheggia, Holzschn. p. 263.
 Giraldus, Jacobi Cavalca p. 22.
 Giuliana Madonna, Mutter Brunellescos p. 9.
 Giuliano, Neffe Donatellos p. 235.
 Giuliano, d'Arrigo, Pesello, flor. Maler p. 49, 100, 114, 151.
 Giusto del Citerna p. 233, 234.
 Gondi, Bartol. p. 169, 269.
 Gonzalvo, spanischer Feldherr p. 186.
 Gonzati, S. Antonio di Padova p. 264.
 Gori, Dactyliothek p. 243, 247.
 Gregori, Ferdinando p. 246.
 Grimm, Herman, Leben Michelangelos p. 93.
 Gruamons, Bildhauer v. Pistoja p. 12.
 Gualandi, guida di Bologna p. 245.
 Gualandi, memorie etc. p. 248.
 Guasti, Cesare, Schriftsteller über den florent. Dom p. 64, 247, 257.
 Guercia, Giacomo della, Bildhauer von Siena p. 30—36, 245.
 Guicciardini, flor. Holzschn. p. 263.
 Guccio, Giovanni d'Antonio di, flor. Bildh. p. 121.
Hannibal, karthag. Feldherr p. 186.
 Hawkwood, John, Feldherr der Florentiner p. 2.
 Heinrich VII., Deutscher Kaiser p. 15.
 Helena p. 211, 218.
 Heliogabalus, römischer Kaiser p. 92.
 Holofernes p. 202.
 Homer p. 195.
Innocenz VII., Papst p. 131.
 Isotta degli Atti p. 74.
Jacopo, Maestro d'intaglio p. 263.
 Jacopo di Piero di Guido, Bildhauer von Florenz p. 26, 27, 28, 52, 58, 61, 87.
 Jacopo della Guercia. (Siehe Guercia).
 Johann XXIII., Papst p. 131, 159. (Siehe B. Coscia.)
 Johanna von Oesterreich p. 256.
 Jordan, Max, Uebersetzer der Geschichte der italien. Malerei von Crowe und Cavalcaselle p. 264.
Laborde, les émaux du Louvre. p. 241.
 Ladislaus, König v. Neapel p. 245.
 Lando di Pietro, Goldschmied von Siena p. 15.
 Lanfranchi, Gualterotto p. 234.
 Laura, Petrarcas Geliebte p. 202, 211.
 Lazzaro di Buggiano, flor. Bildh. p. 73.
 Lemonnier, Verleger p. 235, 244, 249, 256—260, 262, 267.
 Leonardo di Ser Giovanni, Goldschmied von Florenz p. 17, 19—21, 243.
 Lionardo, Bruno, flor. Gelehrter und Staatsmann p. 5.
 Lippo Dini, Goldschmied v. Flor. p. 19.
 Lippo de' Lapi p. 8.
 Livius, röm. Historiker p. 186.
 Litta, le famiglie illustri p. 238.
 Lodovico d'Ungheria p. 243.
 Lorenzo di Bicci flor. Maler p. 23, 49, 63, 260, 263.
 Lorenzo Cresci p. 236.
 Lorenzo di Giov. d'Ambrogio, flor. Bildh. p. 50, 53, 54.
 Lorenzo della Volpaja, flor. Mechaniker p. 104.
 Lysippus, griech. Bildhauer p. 215, 259.

Majano, Benedetto da, flor. Bildh. und Archit. p. 139.

Majano, Giuliano da, sein Bruder, flor. Intarsiator p. 263.

Malatesta, Pandolfo, Herr v. Rimini p. 6.

Malatesta, Sigismondo, Herr v. Rimini p. 74.

Malatini, Girolamo p. 153.

Malavolti, Orlando p. 31.

Manetti, Antonio, flor. Holzschneider und Architekt p. 152, 263.

Manetti, Gianozzo, flor. Gelehrter und Staatsmann p. 5, 129—132. 258.

Manni, Verleger p. 235, 236.

Mantegna, Andrea, Maler p. 154.

Marc Anton, röm. Parteimann p. 187.

Margarita d'Austria p. 256.

Margaritone, Architekt v. Arezzo p. 240.

Mariotto, Nardi, flor. Maler p. 49.

Marsuppini, Carlo, Gelehrter v. Arezzo p. 5, 131.

Martelli, flor. Familie p. 237, 271, 272.

Martelli, Ruberto p. 4—6, 39, 111, 112, 157, 164, 165, 169, 238.

Martin V., Papst p. 7, 131, 169.

Masaccio, flor. Maler p. 264.

Massi, Verleger p. 243.

Mataloni, neapolit. Familie p. 165, 272.

Matteo Pacino, Goldschmied p. 15. 16.

Matteo del Ricco p. 1.

Matteo dello Scielto p. 234.

Mea, flor. Maler p. 26, 52, 243.

Medici, flor. Familie p. 48, 49, 148, 149, 171, 269, 271.

Medici, Cosimo de' p. 4, 5, 42, 63, 122, 130, 149, 150, 159, 163, 164, 168—171, 238, 247, 356, 269.

Medici, Cosimo I., de' p. 168, 172, 175, 179, 260.

Medici, Francesco de' p. 256.

Medici, Giovanni de' p. 7, 149, 231, 239, 244, 269.

Medici, Giuliano de' p. 170, 269.

Medici, Lorenzo de p. 146, 186, 272.

Medici, Piero de' p. 170, 171, 269.

Medici, Salvestro de' p. 1, 48.

Michelangelo, flor. Bildhauer, Maler und Architekt p. 44, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 112, 116, 119, 121, 140, 143, 174, 182, 195, 202, 206, 209, 215, 223, 250.

Michele di Lando, flor. Volksführer p. 49.

Michele di Monte, flor. Goldschmied p. 20.

Michelozzo, flor. Bildhauer und Architekt p. 62, 112, 159, 260.

Migliore, Leopoldo del p. 263.

Milanesi, Gaetano p. 239—242, 244.

Mocenigo, Tommaso p. 99.

Monciato, Holzschneider v. Florenz p. 263.

Moreni, Vita anon. des Brunellesco p. 239 241, 245, 246, 259, 260, 267.

Muti, Raimondo p. 256.

Nanno di Geri, flor. Holzschneider p. 263.

Neri di Fioravante, flor. Architekt p. 46, 76.

Nicolao Nicoli, flor. Kunstfreund p. 5.

Nicolaus V., Papst p. 130, 131, 238.

Niccolini, Lapo p. 150, 269.

Niccolò di Betto Bardi, Donatellos Vater p. 1, 234, 235.

Niccolò di Piero de Lamberti, Bildhauer von Arezzo p. 24, 27—32, 36, 41, 50—52, 54, 55, 58—60, 70, 77, 79, 82, 83, 87—89, 101, 102, 111, 117, 118, 127, 143, 248, 257, 258.

Niccolò di Piero, deutscher Glasmaler p. 18, 242.

Nobili, Antonio de, flor. Edelmann p. 169, 269.

Nobili Giulio, dessen Sohn p. 169.

Nofri di Buti, Goldschmied v. Florenz p. 17.

Nofri di Romolo, Steinhauer v. Florenz p. 88.

- O**gnabene, Andrea di Jacopo di, Goldschmied von Pistoja p. 16.
 Orcagna, flor. Bildhauer, Maler und Architekt p. 22, 26, 47, 76, 95, 137, 239, 242.
 Orsa, Madonna, Donatello's Mutter p. 2, 235.
- P**acino di Valentino, Goldschmied v. Siena p. 15.
 Paciolo, Luca p. 264.
 Palaeologus, Johannes, griech. Kaiser. p. 238.
 Paolo p. 15.
 Parrhasios, griech. Maler p. 204.
 Parri, Verleger p. 239.
 Passeggeri, Rolando p. 245.
 Passerini Luigi, Conte di p. 216, 233, 248, 263.
 Patsch Tamm. u. A. Cocchi p. 246, 259.
 Pazzi, flor. Familie p. 269, 271.
 Paul III., Papst p. 193.
 Perfetto di Giovanni p. 88.
 Perkins, tuscan sculptors p. 260.
 Peruzzi, Bened., flor. Steinschneider p. 22, 243.
 Petrarca, p. 5, 202, 211.
 Petrei, Antonio, Canonicus p. 244.
 Phidias, griech. Bildhauer p. 122, 195, 259.
 Philipp der Schöne, König v. Frankreich p. 14.
 Pratti, Guglielmo, Verleger p. 238, 239, 260.
 Piero di Donato, flor. Goldschmied p. 19.
 Piero d'Agnolo di Guarnieri, Vater Giacomo della Guercias p. 31.
 Piero di Jacopo, Goldschmied v. Florenz p. 19.
 Piero di Niccolò p. 257.
 Piero del Pugliese p. 269.
 Piero del Viva, Goldschmied v. Siena p. 239.
 Pietro, Goldschmied v. Arezzo p. 15.
 Pietro, Goldschmied v. Florenz p. 16.
 Pietro di Arrigo tedesco, Goldschmied p. 17.
 Pietro di Giovanni teotonico, deutscher Bildhauer in Florenz p. 18, 26, 27, 51—53, 57—61, 242.
 Pisano, Andrea, Goldschmied und Bildhauer in Florenz 11, 16, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 30, 45, 62, 98, 101, 133, 138, 242.
 Pisano, Giovanni, Bildhauer p. 12—18, 20, 25, 26, 241, 242.
 Pisano, Niccolò, Bildhauer p. 12, 15, 25, 39, 241.
 Pitti, Buonaccorso di Luca, Chronist p. 1, 233, 234.
 Pius V., Papst p. 244.
 Plato, griech. Philosoph p. 181.
 Poggio fiorentino (Bracciolini), Humanist p. 5, 129, 131, 132, 258.
 Polyklet, griech. Bildhauer p. 181, 259.
 Pontormo, Jacopo di, flor. Maler p. 253.
 Praxiteles, griech. Bildhauer p. 181, 203.
 Protagenes, griech. Künstler p. 181.
 Pyrrhus, maced. König p. 202.
- Q**uaratesi p. 271.
- R**adagais, Feldherr der Heruler p. 44.
 Raphael, Maler von Urbino p. 16, 98, 117.
 Recanati, Vita Poggii p. 258.
 Riccardi, p. 271, 272.
 Ricci p. 48, 49.
 Richa, le chiese di Firenze p. 248, 256, 258, 262.
 Robbia, Luca della p. 116.
 Robinson, J. C., Katalog zum Kensington Museum p. 268, 270.
 Roscius, röm. Schauspieler p. 208.
 Roselli, sepultuario p. 239.
 Rossellino, flor. Bildhauer p. 172.
 Rosso, od. Rubeus, Goldschm. in Perugia p. 14.
 Rosso, Goldschmied p. 241.
 Rossi-Scotti C. B. Conte di, Guida di Perugia p. 241.

Rumohr, Italienische Forschungen
p. 85, 261, 262.

Sacchetti, Giannozzo p. 243.

Sachs, Hans p. 9.

Sanche, Don, König von Majorca p. 14.

Salviati, Lorenzo p. 255, 256, 268.

Salvini, Cavaliere, 232, 233.

Sandro Botticelli, flor. Maler p. 136.

Santucci, Druckerei p. 24.

Scavotti, Arduino, Holzschneider p. 263.

Scipio, röm. Feldherr p. 186.

Seemann E. A. Verleger p. 242, 244, 245.

Selvaggia di Gino etc. Frau Poggio
Fiorentinos p. 132.

Selvatico, P. T. Kunstschriftsteller p. 264.

Sermatelli, Verleger p. 255.

Sforza, Giangaleazzo p. 146.

Sigismund, Kaiser p. 170.

Signorelli, Luca, Maler p. 16, 136.

Simone, Bildhauer in Florenz p. 97.

Simone, Bildhauer, angebl. Bruder
Donatello's, p. 3, 169, 235, 248.

Simone, di Andrea, Goldschmied von
Florenz p. 41.

Simone da Colle in Valdelsa, Gold-
schmied p. 30, 33, 36.

Simone da Fiesole, Bildhauer p. 99.

Sogliani, Jacopo, Goldschmied in Flo-
renz p. 148, 262.

Sokrates, griech. Philos. p. 185, 201.

Solon, griech. Staatsmann p. 269.

Spini, Giovanni Guglielmo de' p. 9.

Squarcione, Francesco, Maler und
Holzschneider p. 153, 264.

Squarcione, Giovanni, dessen Vater
p. 104.

Strauss, David p. 147.

Strozzi, Palla p. 5.

Talenti, Francesco, Architekt und
Bildhauer in Florenz p. 26, 47,
48, 59, 112.

Talenti, Simone di Francesco, des ob.
Sohn, Bildhauer und Architekt p.
26, 48, 59, 76, 112.

Tarlati, Guido, Bischof v. Arezzo p. 15.

Tassi, Franc. Verleger, p. 239, 260.

Tedalducci, Anna Giacomma, Frau
des Giannozzo Manetti p. 130.

Terentius, röm. Dichter p. 223.

Tiberius, röm. Kaiser p. 215.

Tigri, G., Schriftsteller in Pistoja
(Guida di Pistoja) p. 242.

Tiraboschi, Storia della letteratura
italiana p. 238.

Tita, Schwester Donatello's p. 2, 235.

Tizian, Maler, p. 193.

Torelli, Lelio p. 169, 269.

Toscanelli, Paolo dal Pozzo, Mathe-
matiker p. 9, 137, 241, 359.

Turini, Giovanni, Goldschmied von
Siena p. 32, 239.

Turini, Lorenzo, Goldschmied von
Siena p. 239.

Ubaldini, Giovanni d'Azzo degli p.
131.

Ubertini, Giovanni da Guglielmo p. 241.

Uccello, Paolo, flor. Maler p. 15, 173.

Ugolino, di Arrigo, Goldschmied von
Siena p. 15, 17.

Ugolino, di Vieri, Goldschmied von
Siena p. 15.

Urbano, d'Andrea di Venezia, Stein-
hauer p. 50, 54.

Urbino, Guidobaldo, Herzog von p.
170, 269.

Uzzano, Bernardo da p. 151, 263.

Uzzano, Niccolò da, dessen Bruder
p. 43, 63, 148—151, 263, 269.

Uzzani p. 151.

Valadier, Louis Goldschmied p. 239.

Valori, Bartolommeo, flor. Bürger
p. 150, 269.

Vanni, Bonconti p. 234.

Vanno, Fucci p. 16.

Vanutelli, Maler in Rom p. 271.

Vellano, Bildhauer in Padua p. 172.

Venturi, maestro d'intaglio, Florenz
p. 263.

Verocchio, Andrea, florent. Bildhauer und Maler p. 65, 120, 162, 183, 272.

Vettori, P. p. 256.

Vespasian, röm. Kaiser p. 202.

Villano, Giovanni, flor. Chronist p. 44, 76.

Vinci, Leonardo da, Maler p. 143, 188, 197.

Virgilius, röm. Dichter p. 186, 197, 228.

Visconti, Bernabò p. 48.

Visconti, Gabriello Maria p. 107.

Visconti, Giangaleazzo p. 8, 31.

Vittari, R. p. 256.

Wagner, Componist p. 147.

Walter von Brienne, Herzog von Athen p. 76.

Xenophon, griech. Schriftsteller p. 201.

Zeuxis, griech. Maler p. 123, 204, 205.

Zoppo, Marco, Maler p. 154.

SACHREGISTER.

Abraham und Isaak, Statuengruppe von Donatello am Campanile des Giotto zu Florenz p. 127, 162, 258.
Altar von Marmor des Giovanni Pisano im Dom von Arezzo p. 13, 14, 15.
S. Angelo a Nilo, Kirche in Neapel p. 165.
S. Antonio, Kirche in Padua p. 165, 166.
Antoninsäule in Rom p. 124.
Arezzo p. 13, 14, 15, 21, 29, 117.
Avignon p. 242.

Baptisterium v. Florenz p. 19, 20, 30, 43, 62, 137, 138, 147, 159, 160, 167, 244, 246, 259.
Bemalung der Sculptur p. 142.
Bischofstab in Florenz p. 21.
Bologna p. 244.
Büsten des Niccolò und Bern. da Uzzano p. 148, 151.

Campanile des Doms von Florenz p. 26, 28, 45, 49, 51, 52, 54, 98, 106, 121—133, 126, 127, 160, 162, 243, 258.
Christus am Kreuz von Donatello p. 144, 158, 159.
Christus am Kreuz in S. Giorgio zu Venedig p. 260.
Ciselierkunst p. 11, 13, 15, 22.
Concil von Constanz p. 132.
Concil von Ferrara und Florenz p. 238.
S. Croce, Kirche in Florenz p. 42, 106, 107, 108, 158, 168.

David, Marmorstatue des Donatello p. 104, 106, 111, 131, 163.
David, Marmorstatue des Donat. in Casa Mortelli p. 111, 112, 164.
David, König, Marmorst. des Donat. am Glockenthurm des florent. Doms p. 122.
David, v. Bronze, im Nationalmuseum von Florenz p. 163.
Dom von Arezzo p. 13, 17.
Dom v. Florenz p. 25, 26, 28, 34, 39, 41—62, 65, 69—73, 112—117, 119, 160, 168, 254, 256—259.
Dombauhütte v. Florenz p. 3.

Edelsteine p. 10, 11, 22.
Email p. 10, 13, 14—17, 20—22, 241.
Engelsburg p. 29.

Faenza p. 161.
Florenz, Parteikämpfe p. 1, 22, 45, 48, 49, 148, 149.
Florenz, Stadtviertel p. 235—237.
Fontainen p. 163.
S. Francesco in Rimini p. 74.

S. **G**eorg, Marmorstatue des Donatello p. 94—99, 104—106, 131, 161, 177—228, 248.
Getriebenes Blech p. 10, 11, 13, 16, 17, 22, 78.
S. Giovanni e Paolo, Kirche in Venedig p. 99.
Glasbereitung p. 242.

Glasfenster Donatellos, Krönung Marias
p. 161.

Glasmosaik p. 14, 79, 80, 83.

Goldene Krone Heinrichs VII. p. 15.

Goldschmiedkunst p. 6, 7, 10, 11,
12, 14—23, 39, 41, 72, 78, 101,
133, 238, 239, 240.

Grab Acciajuolo's v. Donatello p. 269.

Grab Alexander's V. in Bologna p. 116.

Grab Forteguerra's im Dom von Pistoja
p. 120.

Grab Mocenigo's in S. Giov. e Paolo,
Venedig p. 99, 112.

Gypsabguss v. Kopf des S. Georg des
Donatello p. 106.

Holzpferd im Palazzo Capodilista zu
Padua p. 106.

Holzintarsiatur p. 23, 152—154.

Humanismus p. 5, 134, 135, 136,
151.

S. **J**acob, Marmorstatue des Giovanni
d'Ant. di Banco p. 78.

S. Johannes B., Marmorstatue des
Donat. in Casa Martelli p. 164.

S. Johannes B. und S. Hieronymus
v. Donat. in Faenza p. 161.

S. Johannes B. in Holz, Frari, Vene-
dig p. 167.

S. Johannes B., Broncestatue des
Ghiberti an Or S. Michele p. 101,
256.

S. Johannes Ev., Marmorstatue des
Donatello im Dom von Florenz p.
70—74.

Judith, Bronzefigur v. Donat. p. 162,
163, 180, 193, 255.

S. **L**ò, Statue des Nanni di Banco
an Or S. Michele p. 83, 84, 248.

Loggia del Bigallo p. 25, 42.

Loggia dei Signori p. 25, 26, 27, 28,
42, 59.

S. Lorenzo, Kirche in Florenz p.
167, 168, 169, 171, 232, 245, 253.

S. Lorenzo, Broncekanzeln daselbst:
p. 167, 174.

S. Lorenzo, Stuckaturen p. 167.

S. Lucas, Marmorstatue des Nanni
di Banco im flor. Dom p. 70, 71, 78.

Lucca p. 1, 2.

Madonnenrelief p. 163, 166.

Madonnen p. 169.

Magdalene v. Holz des Donat. p. 144,
260, 262.

Magdalene v. Holz des Brunellesco
p. 260.

Magdalene im Dom. v. Empoli p. 148.

S. Marcus des Don. an Or S. Mich.
p. 87—94, 127, 161, 248, 255.

S. Marcus des Nicc. d'Arezzo im Dom
von Florenz p. 70.

S. Maria novella, Kirche in Florenz
p. 42, 65.

S. Maria di Monte Luce in Perugia p. 14.

S. Maria sopra Minerva, Kirche in
Rom p. 120.

Marmorintarsiatur p. 83, 88, 89, 97,
103.

Marsyas p. 163.

S. Mathaeus, Marmorstatue v. B. di
P. Ciuffagni im Dom v. Florenz
p. 70, 71.

S. Mathaeus, Broncestatue des Ghi-
berti an Or S. Michele p. 102,
103, 256.

Mercur in Bronze, v. Gianbologna
p. 169.

Metallguss p. 6, 11, 13, 19, 78, 103,
139, 163, 164, 165, 242.

Or S. Michele, Kirche in Florenz
p. 25, 26, 42—44, 59—61, 69,
75—104, 127, 161, 182, 248.

S. Michele, Bisdmini, Kirche in Flo-
renz p. 47.

Minervastatue in der Bibliotheca Ma-
rucelliana in Florenz p. 84.

Misericordia in Arezzo p. 29, 117.

Mitra mit Email im Episcopat v. Arezzo
p. 21.

Modena, Dom p. 154.
 Montepulciano, Pieve, Grab v. Donatello p. 167.
 Mosaik p. 242.

Nationalmuseum, Florenz p. 248.

Neapel, S. Giovanni e Carbonara, Kirche p. 245.

Neapel, S. Angelo a Nilo, Kirche p. 165.

Orvieto, Dom p. 15.

Ostensorium v. Bronze in S. Maria del Mercato in S. Severino p. 22.

Padua p. 243, 245.

Padua, S. Antonio, Kirche in P. p. 165, 166.

Palazzo Canigiani in Florenz p. 66, 67, 68.

Palazzo Capponi in Florenz p. 63, 64.

Palazzo Communale in Florenz p. 65.

Palazzo Medici in Florenz p. 163.

Palazzo Pazzi in Florenz p. 106.

Palazzo del Podestà in Florenz p. 25, 246.

Palazzo Riccardi in Florenz p. 26.

Palazzo dei Signori in Florenz p. 42, 118.

Pantheonskuppel p. 39.

Pax in den Uffizien v. Florenz p. 22.

Perspective p. 137, 138, 152, 153, 154, 259, 260, 263.

Perugia p. 14, 241.

Perugia, Becher und Grab Benedict XI. p. 14.

Perugia, Brunnen p. 14.

Perugia, Kupfertabernakel mit dem Schädel der h. Juliana p. 44.

S. Peter, Rom p. 167.

S. Petrus, Statue des Donat. an Or S. Mich. p. 85—87, 101.

Pferdekopf v. Bronze in Neapel p. 165.

S. Philipp von Nanni di Banco an Or S. Michele p. 81—83.

Quellenschriften f. Kunstgesch. IX.

Pisa p. 1, 233—235.

Pistoja p. 10.

Pistoja, S. Andrea, Kirche in P. p. 16.

Pistoja, S. Giacomo, Dom v. P. 10, 15, 16, 17, 18, 20, 240.

Pistoja, S. Giovanni f. civitas p. 12.

Pistoja, S. Pietro p. 12.

Pistoja, Regierungspalast p. 99.

Pompeji p. 186.

Prato, Capelle der Madonna della Cintola im Dom p. 117.

Prato, Marmorkanzel des Donatello am Dom p. 161.

Prophetenfiguren v. Don. am Dom v. Florenz p. 53, 232.

Reichthum, Statue des Donat. p. 160.

Reiterkampf, Bronzerelief v. Bertoldo p. 172.

Reiterstatue des Giovanni d'Azzo degli Ubaldini, v. Giac. della Guercia p. 31.

Reiterstatue des Gattamelata v. Donat. p. 165.

Relief in der Capelle S. Ansano im Dom v. Siena p. 161.

Reliquarium der Märtyrer Laurentinus und Pergentinus in Arezzo p. 21.

Reliquarium des S. Carpotale im Dom v. Orvieto p. 15.

Riesen des Donatello p. 120, 121, 257.

Rimini p. 6.

Rimini, S. Francesco in R. p. 74.

Salomo, Statue Donatello's am Domcampanile v. Florenz p. 126.

S. Sebastian in Padua p. 166.

Siena, Capella di Piazza p. 31.

Siena, Dom p. 10, 15, 31.

Siena, S. Joh. Bapt. v. Donat. im Dom v. Siena p. 167.

Siena, Marmorkanzel im Dom p. 15.

Silberaltar im Baptisterium v. Florenz p. 20.

Silberfutteral für den Schädel des S.
Donatus in Arezzo p. 10.

Silberfutteral für den Schädel des
S. Donato in Cividale im Friul
p. 22.

Silberfutteral für den Arm der h.
Verdiana p. 10.

S. Spirito, Kirche in Florenz p. 146.

Statue des Donat. am Campanile des
flor. Doms p. 106.

S. Stephan von Ghiberti an Or S.
Michele p. 103, 104, 256.

Steinschneidekunst p. 243.

Tabernakel des Orcagna in Or S.
Michele p. 25, 43.

Taufbecken im Dom von Orvieto p. 27.

Taufbecken im Dom von Empoli p.
148.

Trajansäule in Rom p. 124.

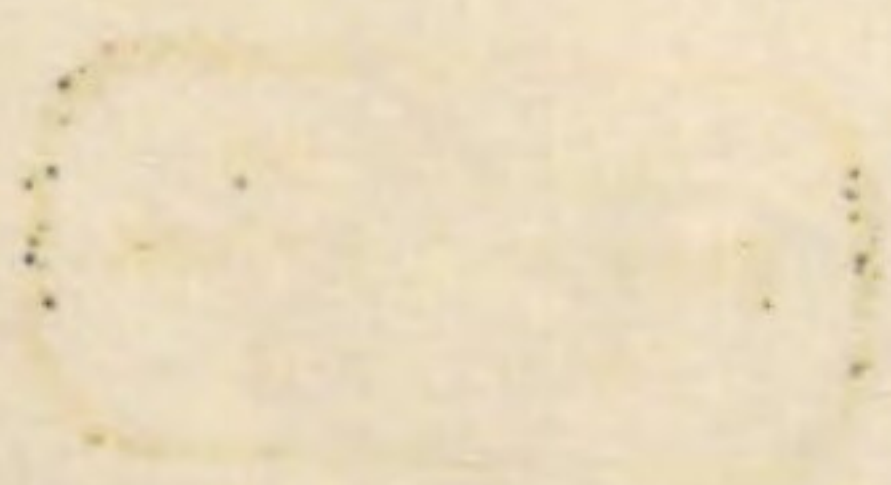
S. Trinità, Kirche in Florenz p. 64.

Universität v. Florenz p. 5, 151.

Venedig p. 242.

Verkündigung, Sandsteinrelief des
Donat. p. 106, 108.

Bayerische
Staatsbibliothek
München



Semper, Hans, / Donatello, / Vasari, Giorgio,

Donatello, seine Zeit und Schule eine Reihenfolge von Abhandlungen

Wien 1875

Art. 240 p-8/9

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11312963-4